

دكتور محمد البسيوني

أسرار الفقه التمسكي



عالم الكتب
طبعة الأولى: ٢٠٠٤

الناشئون

الناشئ

أبهر الفتن الشكيات

الناشئون

أسرار الفن التشكيلي

الناشور
الدكتور محمود بسيوني

M.A. PH.D. من جامعة ولاية أوهايو بأمريكا
الأستاذ المتقن بكلية التربية الفنية وعميدها السابق
عضو مجلس إدارة الجمعية الدولية للتربية عن طريق الفن

عالم الكتب

٢٨ في ميد الفائق كرم

• بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ •

الناشر

الطبعة الثانية ١٩٩٤

محتويات الكتاب

الموضوع	صفحة
مقدمة الكتاب	٧ - ١١
الباب الأول: مقومات الفن التشكيلي	١٢
١- الفن التشكيلي بين القوضى والنظام	١٥
٢- وحدة العمل الفني	١٨
٣- الوحدة المنبثقة والتكوين	٢٤
٤- الخط	٢٧
٥- المساحة	٣١
٦- المساحة والملمس	٣٦
٧- التعامد والأفقية	٣٨
٨- الشكل والأرضية	٤٤
٩- الكتلة والحجم	٤٧
١٠- النسب	٤٩
١١- الضوء	٥٢
١٢- التكرار والتنوع	٥٤
١٢- التوزيع	٥٧
١٤- التوازن	٦٠
١٥- الصنعة	٦٣
١٦- المصياغة	٦٦
١٧- أخلاقية العلاقات	٦٩
الباب الثاني: الفن التشكيلي وسيلة للتعبير ونقل الخبرة	٧٢
١٨- الموضوع	٧٥
١٩- الشكل والمضمون	٧٧
٢٠- مركز الاهتمام	٨٢
٢١- الاثارة	٨٤
٢٢- الفلتائية	٨٧
٢٢- الصنفه والقصد	٩٠
٢٤- التعبير	٩٢
٢٥- تعدد الرؤى	٩٦
٢٦- الخيال	٩٩
٢٧- التحريف	١٠٢

الموضوع	صفحة
٢٨- صراع القوى	١٠٦
٢٩- الأسلوب	١٠٩
٣٠- الرمزية	١١٢
٣١- التجريد	١١٥
٣٢- حكمة التجريد في الفن الإسلامي	١١٩
٣٣- الايقاع المشترك	١٢٣
٣٤- الايقاع اللانهائي في الزخرفة الإسلامية	١٢٥
الباب الثالث: القيم الحضارية للفن التشكيلي	١٢٩
٣٥- الفن والحياة	١٣١
٣٦- الفن التشكيلي والتراث	١٣٤
٣٧- الفن والأخلاق	١٣٧
٣٨- الفن التشكيلي والتربية السلوكية	١٤٣
٣٩- الفن والدين	١٤٨
٤٠- الفن والعلم	١٥٣
٤١- الفن والأدب	١٦٠
٤٢- الفن والفلسفة	١٦٤
٤٣- الفن والتحليل النفسي	١٦٩
٤٤- الفن والفراغ	١٧٣
٤٥- الفن والصناعة	١٧٦
٤٦- الفن والطبيعة	١٨٠
٤٧- الفن التشكيلي والملاحظة الحسية	١٨٤
٤٨- الفن التحتي بالمفهوم المعاصر	١٨٨
ثبت بالمصطلحات	١٩١
كتب للمؤلف	١٩٣
لوحات الكتاب	١٩٥

فهرس الصورة

الصفحة	موضوع الصورة	التمسكان
١٩٧	صورة ١٩٥٢	جانسون بولوك
١٩٨	قناع أفريقي للرقص	٢ -
١٩٩	رسم	٣ - ادولف ديغا
٢٠٠	رسم زخرفى خطى من القرآن	٤ -
٢٠١	الغابه أحسن مكان	٥ - الكزاندر كالدر
٢٠٢	رسم خطى	٦ - أحمد السيد أحمد عبيد
٢٠٣	رسم خطى	٧ - عبد الله حسين إير خاطر
٢٠٤	صورة	٨ - ولم دى كونج
٢٠٥	الرئيس	٩ - فرانز فان
٢٠٦	التمثال النصفى أمام النافذة	١٠ - بابلو بيكاسو
٢٠٧	السطوح القش	١١ - فنسنت فان جوخ
٢٠٨	وجه فتاة	١٢ -
٢٠٩	اليد اليمنى للنموذج ' داقيد '	١٣ - مايكل أنجلو
٢١٠	تمثال ' دايد '	١٤ - مايكل أنجلو
٢١١	نحت الرقيق	١٥ -
٢١٢	وجه	١٦ - ديميرانت
٢١٣	حصان - بيلين	١٧ -
٢١٤	صنم	١٨ -
٢١٥	هنرى الثامن	١٩ - هانز مولين
٢١٦	علماء الصخور	٢٠ - ليونارد دافنشى
٢١٧	المعزة	٢١ - بابلو بيكاسو
٢١٨	رأس	٢٢ - اميلو مودليانى
٢١٩	تمثال العبد	٢٣ - ميكلا أنجلو
٢٢٠	المفكر	٢٤ - زوجست رودان
٢٢١	رأس أمينوقيس الرابع	٢٥ -
٢٢٢	ذلك من البرونز	٢٦ -
٢٢٣	رأس	٢٧ - جيو برمودورو
٢٢٤	هينان	٢٨ - ريمانت فان واين
٢٢٥	جلم المسجون	٢٩ - شويتد
٢٢٦	سفينة مياوس	٣٠ - تيودور جيركولت
٢٢٧	الثور الأسود	٣١ - بابلو بيكاسو
٢٢٨	شخصان	٣٢ - ياربارا هيوت
٢٢٩	نماذج	٣٣ -
٢٣٠	صفحة من القرآن	٣٤ -
٢٣١	بيكاسو فى رسمه	٣٥ -
٢٣٢	هنرى ماتيس	٣٦ -
٢٣٣	من قصر آشور	٣٧ -
٢٣٤	مأساة فى الحديقة	٣٨ - أنا. ريا ماتسبيا
٢٣٥	رأس ملكيه	٣٩ -
٢٣٦	الكاتب	٤٠ -

٢٣٧	تمثال موسى	٤١ -
٢٣٨	جوديث	٤٢ - ساندرو بوتشيلي
٢٣٩	تمثال أسد	٤٣ -
٢٤٠	حفرية	٤٤ - ميكلا نجلو
٢٤١	الحائط الأسود	٤٥ - لويس فيفيسن
٢٤٢	من وجوه القوي	٤٦ -
٢٤٣	رأس	٤٧ - نعموم جابو
٢٤٤	الملك والملكة	٤٨ - هنري مور
٢٤٥	عائلته	٤٩ - إخوان ل. تين
٢٤٦	جسمه	٥٠ - بابلو بيكادو
٢٤٧	الصديري الأحمر	٥١ - بول كني
٢٤٨	تكوين	٥٢ - موريس اميتيف
٢٤٩	طليعه مدمته	٥٣ - بابلو بيكاسو
٢٥٠	صراع المخطوط	٥٤ - بيت موندريان
٢٥١	الصيف	٥٥ - متجبر
٢٥٢	رجل مسن	٥٦ - ميرانت
٢٥٣	وأس السبع	٥٧ - جورج دوه
٢٥٤	الهنغاربه	٥٨ - هنري ماتيس
٢٥٥	امرأتان	٥٩ - فرناند ليجه
٢٥٦	البصل والزعاجه	٦٠ - بول سيزان
٢٥٧	امرأه تقطع الخبز	٦١ - ايراهام رانز
٢٥٨	عقده بقيقه	٦٢ - جين دي يونيه
٢٥٩	ميناء قنى	٦٣ - بول كلي
٢٦٠	الاختان	٦٤ - اميدو موديليانى
٢٦١	زواج بروج ايجل	٦٥ - مارك مجال
٢٦٢	احتفالات	٦٦ -
٢٦٣	الميتاميزيقى العظيم	٦٧ - جيو جيودى شيريكو
٢٦٤	القعد الأصفر	٦٨ - فان جوخ
٢٦٥	استغاثه الحربه	٦٩ - كارل ايل
٢٦٦	صوره	٧٠ - هنري ماتيس
٢٦٧	فى القتمه	٧١ - مارك شاغال
٢٦٨	صوره الفنان بفرشته	٧٢ - فنست فان جوخ
٢٦٩	مشكاه من القرة الخامس عشر	٧٣ -
٢٧	الفنان	٧٤ - بابلو بيكاسو
٢٧١	زهو صغراء	٧٥ - فرنان بيجه
٢٧٢	القديس بول	٧٦ - رافايل سانتيز
٢٧٣	منظر	٧٧ - بول كلي
٢٧٤	لوحة الاقطار	٧٨ - واميلي كاندنكى
٢٧٥	متحف بور جيزى	٧٩ - جاكو بوياسانو
٢٧٦	صوره لطفال	٨٠ - بيتر بول روبنز
٢٧٧	نسيج من القطن	٨١ -

مقدمة الطبعة الثانية

لقد راجعت الطبعة الثانية من هذا الكتاب، وعدلت بعض العبارات هنا وهناك لمزيد من الدقة، وأضفت فقرات لمزيد من الشرح، وجمدت الصور جميعها فوضعت مستنسخات أفضل من بعض الصور الأصلية، وحذفت الصور الباهتة، وجئت بغيرها أكثر وضوحاً ثم وضعت الصور في تسلسل يسهل على القارئ متابعتها بادئاً بالصور الأسود والأبيض ومنتهاً بالصور الملونة.

وما زال لهذا الكتاب أهمية خاصة، إذ أنه يشرح ببساطة عناصر الفن التشكيلي ويقربها للقارئ بالأمثلة والمقارنات وربط الخبرة البصرية بغيرها من المداخل في الأدب والسياسة والصناعة والدين وغير ذلك من مقومات حضارية فربط الكتاب بين الفن والحياة.

وقد لاحظت أن طلبة الفن وطالباته ينهلون منه ويبددون لهم الغموض الذي يكتنف ممارساتهم للفن ويستعين به طلبة كلية التربية الفنية في إيضاح أهدافهم الفنية في دروس الفن لتلاميذهم في التعليم العام. إلى هؤلاء وإلى القارئ الذي يبحث عن ثقافة فنية أقدم هذه الطبعة الثانية من الكتاب راجياً أن تؤدي وظيفتها في نشر الثقافة الفنية.

مصر الجديدة في ١/١/١٩٩٣

أ.د. محمود البسيوني

مقدمة الكتاب

«أسرار الفن التشكيلي» عنوان هذا الكتاب الذى يجده القارئ بين يديه، ولعله يتساءل: ما هى تلك الأسرار التى يختص بها الفن التشكيلي دون غيره؟ الواقع أن كل فن له أسرارته التى لا يعرفها غير المتصلعين فى المهنة، أو كما يقال بالمعامية «الحنكين فى الكار»، ولذلك قد لوحظ أن المحنكين يموتون وهم محتفظون بتلك الأسرار، التى ما كانت لتنتقل من الأستاذ لتلميذه، أو من المعلم لصبيه، إلا إذا كان هناك تتلمذ بالمعنى الحقيقى، ومعنى ذلك وجود تلميذ يعتقد فى أستاذه، وأستاذ وصل من الخبرة إلى درجة عميقة بحيث تجلب احترام كل من يتصل به ويقدره حق قدره. ومع الأسف فى زحمة انشغال كليات الفنون بتعليم الآلاف، قد يتخرج الكثيرون ولم يقفوا على أسرار الفن الذى تخصصوا فيه، ولذلك تجد معلوماتهم تهتم بالشكل أكثر من الجوهر، وبالتالي هم يحدرون مراكز الفن، ويمارسون شكلياته، دون أن يفرصوا فى أسرارهم، ويصلوا إلى درجة الأستاذية فيه. ولذلك يندر بين الناطقين بالضاد من حقق مجداً عالمياً فى الفن التشكيلي، بحيث يذكر اسمه مع قادة الفن فى العالم المتحضر المعاصر.

وإذا كان هذا هو الحال بالنسبة للمشتغلين بالفن التشكيلي على وجه العموم، فالمشكلة تظهر بشكل خطر بالنسبة للجمهور المتذوق بوجه عام، أين هو هذا الجمهور؟ وما هى معلوماته عن الفن التشكيلي؟ وكيف يشجع الفنانين ويرتاد معارضهم ويقتنى أعمالهم؟ الإجابة عن هذه الأسئلة تتجه ناحية السلب أكثر من الإيجاب. والقضية فى نظر المؤلف قضية الثقافة الفنية المنتشرة وضحالتها. أين الكتب التى تؤلف فى هذا المضمار؟ وما هى المجالات التى تصدر لتثير الرأى فى هذا المجال، وأين هى البرامج الخاصة فى مجالات الإعلام المختلفة التى تتبنى قضية الفن التشكيلي وتبرزها للجمهور؟ إن الفرص المتاحة ضئيلة، ولذلك يزداد الجهل بالفن التشكيلي وأسراره مع ضحالة ما ينشر حوله.

هذه المشكلات دعت المؤلف أن يفكر ملياً في مناخل حلها، وكان أهم شيء نادر في ذهنه إيجاد مؤلف مبسط يحكى شيئاً عن الفن التشكيلي، ويشرح أسرارها، دون أن يخوض في تعقيد في مصطلحات غريبة تكره القارئ أكثر في تتبع الموضوع، ومعرفة شيء حوله، ولذلك خرج هذا الكتاب لييسر للجمهور، وخاصة غير المتخصص، وطلاب الفن الباقين، شيئاً عن كنه الفن التشكيلي ومضمونه.

والكتاب يقع في ثلاثة أبواب رئيسية: الأول يعالج «مقومات الفن التشكيلي» وهي في نظر الكاتب وحدة متعددة الجوانب، ولذلك يشرح هذا الباب مفهوم هذه الوحدة من الوجهة الإبداعية، ثم يخوض في تفاصيلها: الخط، والمساحة والملمس، والكتلة والحجم، والنسب، والضوء، والإيقاع.. إلى آخر ما جاء من تفصيلات في هذا الكتاب، الذي يصور أخلاقيات هذه العلاقات مجتمعة في وحدة العمل الفني.

ثم ينتقل الكتاب إلى الباب الثاني وعنوانه «الفن التشكيلي وسيلة للتعبير ونقل الخبرة»؛ وهنا تعالج تفصيلات أخرى من طبيعة تختلف إلى حد ما عما جاء من تفصيلات في الباب الأول. فيشرح مفهوم الموضوع، والشكل والمضمون، والإثارة، والتلقائية، والعلاقة بين الصدفة والقصد، ومعنى التعبير، والخيال، والتجريد، والإيقاع، والأسلوب إلى آخر ما جاء بهذا الباب.

أما الباب الثالث فيعالج في عموم «القيم الحضارية للفن التشكيلي»؛ فيربط بين الفن ونمى مقومات الحياة - يشرح الحصلات بين الفن التشكيلي والمداخل المختلفة التي يمتك بها فتؤثر فيه وتثاثر به. ومن بين هذه الروابط صلة الفن بالحياة، والتراث، والأخلاق، والتربية السلوكية، والدين، والعلم، والأدب، والفلسفة، والتحليل النفسي، والفراغ، والصناعة، وغير ذلك من علاقات.

فيالكتاب إذا يمثل ثلاث وحدات رئيسية: الأولى تعالج البناء، والثانية تعالج التعبير، والثالثة تعالج التأثير الحضاري للفن التشكيلي. والكتاب بهذا المنحى محاولة لتجميع أسرار الفن التشكيلي في ثلاثة خيوط رئيسية، وليس معنى ذلك أن الموضوع قد وفي تماماً، فالحقيقة أن كل مناصر فيه يمكن أن تكتب عنه مجلدات لكي يستوفي بحثاً، ويحتاج لحياة أكثر من مؤلف ليدهرها، لخدمة

الموضوع واستيفائه، ولكن ما جاء هنا هو من قبيل فتح الشهية لموضوع دسم غنى بالأسرار.

والجدير بالذكر أن هذا المؤلف لم يكتب دفعة واحدة، بل هو ثمرة جهد سنوات، وقد بدأ مع بداية إعارتي لكلية التربية جامعة الملك عبدالعزيز بمكة المكرمة عام ١٩٧٥، حيث جئت لإنشاء قسم للتربية الفنية في مكة المكرمة - تلك المدينة المقدسة - والذي بدأ في إخراج أول ثماره هذا العام. وساعد في كتابته ما اتاحته لي جريدة الندوة التي تصدر في مكة المكرمة، بأن أنشر للجمهور ثباتاً شيئاً تحت عنوان «أسرار الفن التشكيلي» في ملحق الجريدة الذي كان يصغر كل خميس، ويعد ذلك في باب ندوة الأدب والثقافة الذي يشرف عليه الدكتور صالح جمال بدوي إمام السبب أو الاثنين. كما نشرت جريدة عكاظ بعض تلك الفصول، لكن بعد أن جمعت المادة. وأعيدت مراجعتها لإكسابها شيئاً من الوحدة، وإحلال فقرات بأخرى، وإدخال تعديلات، واستطرادات. هنا وهناك، وتقديم صور ملائمة، ظهر هذا الكتاب بشكله الجديد، الذي يعالج هذه المبادئ العامة للفن التشكيلي، التي تهم كل مشغغل بهذا الفن: مدرس، أو طالب، أو مثقف، يريد مدخلاً يرشده في هذا المضمار.

وقد كان لتلاميذي الذين أدرس لهم مادة التذوق الفني فضل في تتبع مادة هذا الكتاب بالمناقشة أثناء المحاضرات، وبالقراءة فيما كانت تنضره الصحيفتان، الندوة، وعكاظ. وإذا كان لي أن أشكر بعض من شجع ودفع عجلة هذا الكتاب للأمام، فأشكر السيدة زوجتي التي أحاطت بإنتاجه بالرعاية، كما أشكر السيد/ لويس رزق الله بروسوم للجهد الذي بذله في نسخ قصوله وإعدادها للمطبعة.

وفي الختام أرجو أن يكون هذا الكتاب إسهاماً بجهد متواضع في شرح قضية الفن التشكيلي، ومشكلاته، وأسراره، للقراء في الوطن العربي، والله أسأل أن يساعذنني دائماً في البحث عن الحقيقة، ويعينني في التعبير عنها ونشرها، فما أجميل أن يكون ذلك من خلال الفن التشكيلي الذي يصور تلك الأسرار، ويعبر عنها للجمهور المتعطش دائماً لفهم هذا السحر الأزلي، الذي يحار معه، ويحسسه

دائماً بأن هناك شيئاً أكبر منه، واخذ منه، سجله الموهوبون من البشر عبر
عصور متصاعدة من الحضارات المتعاقبة، تلك نعم الله، يهبها لمن يشاء، إنه نعم
المولى ونعم المعين، ومنه التوفيق وبه، وصلى الله على رسوله: «فأما الزيد فيذهب
جفاء وإما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض» (١). صدق الله العظيم.

المؤلف

فندق الفتح، مكة المكرمة

مايو ١٩٨٠

رجب ١٤٠٠

(١) القرآن: سورة الرعد، آية ١٧

ابن الفؤاد

مقومات الفن التشكيلي

١. الفن التشكيلي بين الفوضى والنظام

مع الحركات الحديثة في الفن التشكيلي، أصبح الاقتران الذي تعنقته مدرسة معينة غير ملزم لمدرسة أخرى، وقد تحيله الأخيرة إلى انقراض، وتقيم عليه فلسفة ذات أسس مغايرة، قد تصل في ذروتها إلى النقيض، ويبدو بعد استعراض تعدد المدارس، والتعرف على زعمائها، وأدبهم واتجاهاتهم، أن الأمر «فوضى» لا التزام فيه بشيء مقدس، ويصعب معه التعرف على خيوط الاتفاق بين المدارس.

وتفسر «الفوضى» بعدم توافر نظام واضح، ومعناها أيضاً اختلاط الأمر على الفنان، وناقذ الفن، ومدرسه، وتلميذه، فهل حقيقة أن حالة الفن الحديث فوضى بلا ضابط، ولا يوجد ثمة اتفاق على مبادئ موحدة بين الفنانين التشكيليين الحديثين جميعاً، على اختلاف خاماتهم، وموضوعاتهم، وتقنياتهم، ومدارسهم؟ ألا يوجد؟ اتفاق بين المدارس، حتى ولو على مبدأ واحد على الأقل مهما اختلفت مناخل كل مدرسة.

الحقيقة أن ما يمكن أن يسمى «فوضى» ليس أمراً مطلقاً، فبالنسبة للفرد العادي، قد ينظر لمناد سكب على الأرض بطريق الخطأ، على أنه يقع جاعث عفوية، وتمثل في نظره نوعاً من الفوضى، لكن الفنان المدرب قد يرى في هذه البقع العفوية نظاماً، بقليل من «الرتوش»، أي بالإضافة، أو الحذف، أو التكييف، يحيل هذه الفوضى إلى نظام واضح، ولا يمكن الادعاء مثلاً بأن السحب التي تحركها الرياح تشكل اشكالاً عفوية ليس فيها نظام، وينطبق ذلك على: أمواج البحر، وأشكال الكنجان الرملية، وعلى تعريق الرخام، وتشقق التربة. والصحيح أن هذه المظاهر التي قد تلوح على أنها فوضى بالنسبة للعين العادية، إنما تحيلها الرياح بقوتها الدافعة إلى نظام إيقاعي له منطقته وعلاقاته التشكيلية التي يمكن أن يكشف عنها الفنان

المدرّب. ويظهر هنا جلياً حين تبعثر رياح الخريف أوراق شجرة، فالرياح لها مسار، ولها قوة محرّكة تدفع بهذه الأوراق في اتجاه هذا المسار. لا ضده، وتخضع البهثرة النهائية لفحول الرياح، بطبيعتها ومقوماتها. فالبعثرة النهائية التي تبدو فوضوية عارضة، إنما هي وليدة نظام واقع غير ملموس، وهكذا في بقية الأشكال الظاهرية التي تبدو فوضوية للعين العابرة، مثل: تعريق الرخام، أو تشكيل السحب، أو سقوط قطرة دم على الأرض - إنها جميعاً لا تحمل نظاماً هندسياً فيه تماثل أو تكرار أو يخضع للمقواعد الهندسية في الرسم، ولكن مع هذا، فيها نظامها ومنطقها الذي يمكن تكشّفه، والتعبير عنه فنياً.

ولو أن طفلاً تذف بحجر على جدول من الماء الساكن، لا نبعثت حركة دائرية مطربة في هذا الماء، تضيق إلى الداخل وتنفرج إلى الخارج، حتى تضمد حركتها تدريجياً لتعود صفحة للماء إلى سكوتها. لحركة المياه التي تولدت لها نظامها الدائري، وهي بخلاف حركة المياه في الشلال أو في السيول المنهمرة من فوق سطح الجبل، والاندفاع في العاليتين ليس معناه الفوضى، إنه نظام له مقوماته، وقد أمكن استخدام اندفاع مياه الشلالات في توليد الكهرباء، باعتباره نظاماً لقوة محرّكة.

والفنان التشكيلي بعينه المكتشف، يحيل ركّام الفوضى الظاهرة إلى نظام، لكنه ليس نظاماً متعارفاً عليه، إنه نظام اللانظام، له منطق التشكيلي التجريدي، فالمصورة رقم (١) وهي للفنان التشكيلي جاكسون بولوك، (١٩٥٢) يلح فيها الإنسان لأول وهلة مجموعة من البهشي اللانظامية، ولكن بتأملها قليلاً يبدأ يظهر النظام في الأشكال المتجهة يميناً ويساراً، وإلى الأسفل والأعلى.

إن جاكسون بولوك يشدّ تماش تصويره على أرض الغرفة، ويدور حوله بكيّزان مثقوبة تنساب منها الألوان المختلفة المرة تلو الأخرى، ولا

يهذا له بال حتى بظمن إلى أن كل لون أخذ مكانه المفضل واتجه بحركته ليتقابل مع حركة الألوان الأخرى التي تخضع لنفس الحركة الدينامية التي يؤتيها الفنان وهو يدور حول القماش.

ورغم أنه لا يوجد قانون واضح يمكن الاستناد إليه لتبرير الوحدة الإبداعية لهذا العمل الفني، إلا أن حس الفنان المرتبط لا شعوريا بحس المتذوقين، هو الذي قاد هذا الإبداع حتى وصل إلى تلك الإيقاعات المميزة، التي قد تبدو لأول وهلة أنها فوضى، لكن يحكمها في الواقع النظام الانظامي.

إن الفوضى الظاهرة قد تحمل في طياتها مستقراً، وتكشف هذا النوع من النظام يحتاج إلى درجة من الفنان، الذي يستطيع أن يدرك بواحد النظام في الفوضى، وبجهد إبداعي يستطيع أن يبرز هذا النظام، فيستمتع به الناس.

٢- وحدة العمل الفنى

وكل عمل فنى لابد أن يتميز بوحدة تربط بين أجزائه المختلفة، وتوحد بينها، وبدون هذه الوحدة يظهر هذا العمل مفككاً، وبالتالي يفترق لأهم عامل فى الإبداع. والأصل فى الوحدة أنها انبثاق لمجموعة من العوامل فى سياق منظم، مثلاًف، يخضع معه كل التفاصيل لمنهج معين. ورغم أن التفاصيل قد تكون تابعة من مصادر مختلفة: من الطبيعة. أو من التراث، أو من اللاشعور الفردى وما استقر فى كيانه منذ أيام الطفولة، إلا أن كل هذه المصادر - رغم تعددها واختلافها - لابد أن تدوب بعضها فى بعض، وتحل متناقضاتها، وتظهر فى قالب جديد، هو الوحدة التى تؤلف بينها، وتجعلها فى صيغة مقبولة.

والوحدة فى العمل الفنى هى ما يمكن أن نطلق عليها كلمة «الجشتالت»، فى النظرية المسماة بهذا الاسم، أى الكل العام أو الهيئة، وهو الكيان المسيطر على شتى التفاصيل.

لو فرضنا عربة فكت أجزاؤها، قطعة قطعة، لفقدت مسماها «عربة»، حيث إن العجلة وحدها، والموتور، والبطارية، وخزان الوقود، والمروحة، وأجهزة الإضاءة - كلها أجزاء ليست لها قيمة - إلا إذا وضعت فى أماكنها لتؤدى الوظيفة المناطة بها، التى تجعل العربة تتحرك فى النهاية. وحتى فى حالة العربة كهيكل دون محرك، لا يمكن أن تسمى عربة، فهى فى هذه الحالة أشبه بالجسم الميت، لأنها فقدت القوى المحركة، أو العامل الهام فى كيان العربة. وبالمثل يمكن أن يقال عن جسم الإنسان، إنه وحدة فلو أن اليد، قطعت وفصلت، لفقدت وظيفتها كئيد، فهى يد تعمل باتصالها بالجسم، وسيطرة الجسم ككل على سائر الحركات، فحين تفصل فإنها تتأثر

وتصبح جسماً آخر منفصلاً، ويصبح جسم الإنسان ككل ملفتقداً هذا الجزء ، أى أن جسم الإنسان بكامل معناه، عند تصويره فى حالة صحية سليمة، لابد أن يتضمن كل الأعضاء وهى تعمل فى تناسق، وفى وفاق، تؤدى وظيفتها فى هذا الكل الموحد.

وفى العمل الفنى تأتى الوحدة، نتيجة عوامل كثيرة متراكمة من النوع الذى يثرى هذه الوحدة. وهى وحدة محتمة على ذاتية الفنان، الذى بمقدرته الخلاقة يستطيع أن يصوغ ويؤلف بين التفاصيل، ويضعها لإرادته الواعية، واللاواعية، لتخرج محملة بالقالب الذى يرتضيه الفنان، ويعبر به عن مشاعره.

ولغة الفن التشكيلى التى تصنع الوحدة، قوامها: الخط، والمساحة والكتلة والملمس، واللون، والضوء، والتوافق، والتباين، والإيقاع، والتماثل، والترديد، والتكرار المنغم، والتوزيع، وغير ذلك من العوامل، لكنها ليست ذات نمط واحد ثابت، فإن هذه العوامل تترجم لردىاً حسب تجربة الفنان وشخصيته، وهى تأخذ كياناً مميزاً مع تجربة كل فنان، لكن القدر المشترك بين الفنانين هو فى وجودها كظاهرة، يمكن التحدث عنها. وحينما يتحدث الفنان عنها كظاهرة، لا يعنى إطلاقاً التحدث على وتيرة واحدة أو نسق جامد متكرر، فيقدر ما استطاع الخالق أن يخلق شخصيات متنوعة لكل منهم سمته الخاصة. وثقاطيع وجهه المميزة، كذلك الحال فى الأعمال الفنية التى هى صدى إنسانى لتنوع البشر، وكلما ازداد هذا التنوع كان له أثر واضح فى أشكال الوحدة وألوانها التى تنعكس فى أنماط الفنانين وطرزهم. وهى ضوء التنوعات الظاهرة الحادثة يمكن التعرف على الخيط الإبداعي المشترك، الذى رغم التنوع بين قدوة الفنان الإنسان على صياغة تجربته، والتأليف بين عناصرها، والتوفيق بينها حتى تذوب كلها فى القالب

الجديد الذى هو انبثاق من العملية الإبداعية ذاتها، كل جزء يسعى أن يجد مكانه الفريد وسط الوحدة الكلية. وهو لا يطغى على غيره من الأجزاء صغراً أو كبراً، وإنما يحتل الفراغ الذى يجعله يؤدي وظيفته خير أداء.

ولذلك فإن العمل الفنى فى وحدته، يمثل نوعاً من العدالة، حين يجد كل جزء مكانه المفضل، دون أن يطغى على مكان جزء آخر أو يحتله، تقيمته وليدة هذا المكان الذى وجد فيه، وكل إشعاع يصدر منه هو ثمرة خلاياه، وفى نفس الوقت انعكاس لتأثير خلايا الأجزاء المجاورة. وكثير من التجارب تثبت أن اللون الأصفر فى محيط بنفسجى، يرى مختلفاً عما لو رُوى فى محيط أسود، أو أحمر، لأن تغير المحيط يعكس أثراً على الشكل، ولذلك قبل أن جزء يدرك فى الوحدة، لا يمكن أن يدرك منفصلاً، إنما باعتباره جزءاً فى كل، أخذ قيمته، وحيويته، من هذا الكل. ويقدر ما أعطى هذا الكل من أثر، أضاف شيئاً إلى مظهره المعيز عند رؤيته.

والكل فى العمل الفنى غاية فى التعقيد، إذ أنه ليس مسألة يمكن حفظها مقدماً، وتكرارها، فلا يمكن مثلاً أن ينقل من الطبيعة، فالتبيعة وحدها بدون فاعلية الفنان، وحساسيته، لا تحمل هذه الوحدة الفنية. فالفنان بحساسيته، وقدرته الخلاقية، هو الذى يرى، ويكشف النظام من فوضى الأشكال، ويحيلها إلى صيغ ذات مغزى. هذه الصيغ لا بد أن يكون قد عاينها بنفسه وهو يرى، ويسمع، ويتذوق، ولمس، ويتأثر، فتخرج الوحدة الجديدة محملة بكل نبضاته، تخرج هذه الوحدة كنوع من الاكتشاف غير المعروف من قبل، لأنه لو عرف من قبل، لكان ما يخوضه الفنان عملية آلية، وهو ما يتخاف تماماً مع الوحدة الفنية وطبيعتها الإبداعية.

فكلما كان الفنان على سجيته، متسلحاً بأحداث الفن، ومتدققاً بالشاعر، ألهمه كل ذلك الفيض الكثير، لينظم أعماله الفنية، ويكشف

وحداتها، ويتطور مع تطورها، بحيث إن كل وحدة يكتشفها إنما هي مقدمة لوحدة أخرى. ويظهر تسلسل الوحدات فى تتابعها، مافشل فيه، وما أصاب من نجاح، ولا علاقة فى ذلك بالزمن الذى يستغرقه فى كل حالة، فرب تجربة تأخذ من الفنان بضع دقائق، لكن وراءها رصيداً من الضربات فى تاريخ كفاحه لإبراز فكرته. بينما قد تظهر فكرة أخرى وقد استغرقت وقتاً طويلاً منه، وتبدو مفتقرة للوحدة، لا لشيء إلا لأن المعاناة ذاتها لم تكن كافية، تئن من النقص فى النضج، وقد تنضج مستقبلاً فى أعمال أخرى غير منظورة.

والوحدة التى لها كيان فنى مؤثر، هى التى تصدم الرأى دون أن يشعر بتفاصيلها، فيهتز لها، ويستجيب استجابات ملقها العجب، دون أن يفكر فى أسباب هذه الإثارة، أو مصدرها. وهذا الأثر الأول هو الذى يبين أن الوحدة هى ثمرة لشيء متكامل، وتنبعث من وميض لحظة هذا اكتمال، ولا يتم إدراك هذه الوحدة حين يفتت الإنسان رؤيته، ويبدأ ينظر إلى التفاصيل، وإلى مهارة الفنان، وإلى الموضوع، إلى العوامل التى قد تبهر الشخص غير المتذوق، فتصرفه عن الاهتمام بالاستجابة الحقيقية للوحدة الفنية. ولذلك فمثل هذه الحالات لا تدرك فيها الوحدة، لأنها ليست مسألة رياضة عديدة، تضاف أرقامها بعضها إلى بعض فيستنتج منها الرقم الكلى، ويتضح من نظرية الجشتالت أن الكل أكثر من مجموع الأجزاء، وعلى هذا الأساس فإن وحدة العمل الفنى هى وجود صفة كلية مسيطرة، وهى فى عمومها، أكثر من مجرد مجمرع التفاصيل. هى الصفة التى يضيفها الفنان حين يربط، بطاقة خفية، شتات الأجزاء بعضها ببعض، فتصبح للأجزاء ملامح، وتقاطيع، وسمات، هى نتيجة الحياة الجديدة التى اكتسبتها هذه التفاصيل وسط هذا الكل الجديد.

وتظهر صعوبة إدراك الوحدة من هذا الجانب، لأنها ليست أحد الأجزاء، كما أنها ليست كل الأجزاء مضافاً بعضها إلى البعض فحسب، إنها الأجزاء جميعاً منصهرة مع العوامل الخفية التى أثرت فى ولادة الوحدة. فحين ينظر الرأى إلى

العمل الفني، لو أنه أدرك العمل الفني من خلال العوامل الحقيقية الموحدة في استجابته الكلية، لكان في طريقه إلى إدراك هذه الوحدة، لكنه لو ركز على التفاصيل أو الأجزاء، واحدة فواحدة، فإن الفكرة الكلية قد تضعف ولا يدركها. حينئذ يمكن الاستنتاج ببساطة أن إدراك وحدة العمل الفني تتوقف على الشخص المدرك، وتدريبه المسبق في الاستجابة للأعمال الفنية، فكلما سلم نفسه لهذه الأعمال، لتتلى بياتها عليه، وكلما سمح لها أن تحدث تأثيرها الكلي لأول لحظة - تيسر له إدراك هذه الوحدة، وبالتالي الاستجابة للعمل الفني ككل، وتذوقه.

وقد سبق أن شبهت الوحدة بالمولود الجديد، الذي لا يحاكي في صورته الأب، أو الأم، أو الأقارب، وإنما هو حصيلة لكل ذلك، أي أنه يتميز بفرانته في الوقت الذي يحمل فيه سماته من أبويه، ومن أجداده الآخرين. كما شبهت الوحدة بأمثلة كثيرة كيميائية، فالماء وحدة بينما أجزاءه الأكسجين والهيدروجين، والماء مختلف تماماً عن إدراك كل جزء داخل في تركيبه، كما أننا عندما نذيق ملحا في الماء، قد نحصل على معلول جديد لا هو بالملح ولا هو بالماء، فكل من العنصرين ذاب في الآخر وأصبح الموجود كيانا جديداً غير الكيانيين المنفصلين اللذين دخلا في تركيبه.

وفي إطار هذا التفسير، فإن أي عتصر من العناصر التي سيتعرض لها هذا الكتاب بالشرح والتفصيل، إنما سيكون في إطار إدراك هذه الوحدة، فالتحدث عن: الخط، أو المساحة، أو اللون، أو الملمس، أو الضوء، أو التوافق، أو التوازن، أو الإيقاع، أو التردد، أو التكرار، وغير ذلك من العوامل، إنما هو محاولة لتفسير الوحدة من خلال أجزائها. ويعني ذلك أن الكل يجب أن يكون في ذهننا عندما يشغلنا الحديث عن الجزء. فالجزء إنما هو معين لبناء الوحدة، سواء كان المعين

الوحيد، أو أحد المعينات، فالعبرة هي في البناء الموحد النهائي الذي يخدمه: الخط، والمساحة، والكتلة، وشتى التفاصيل.

ويبدو أن ألفانين الذين نجحوا، هم الذين استطاعوا أن يوجدوا الوحدة التي تعكس شخصيتهم، دون أن يضحوا بالعوامل البنائية المذكورة، كل بمنهج في الوصول إلى هذه الوحدة. وسنعالج فيما يلي أهم هذه العوامل.

٣. الوحدة المنبثقة والتكوين

كل عمل فنى إذا كان جديداً بهذه القسمية، لابد أن يتسم بالوحدة مع تعدد الجوانب، والوحدة كلمة قد تكون غامضة إذا لم يصحبها التفسير والتفصيل. يمكن تصور الماء والسكر، كل منهما له كيان مستقل، ومذاق خاص يعرف بسماته. فلو أدينا السكر فى الماء، لظهر تركيب جديد، لا هو بالسكر ولا هو بالماء، ويمكن القول إنه ماء مسكر أحلوه، من خصائصه فقدان كل من عنصريه، وهما: الماء، والسكر، لكيانهما الأصلي، واكتساب كل منهما خصائص جديدة داخل هذه الوحدة الجديدة، فالماء أصبح مسكراً، والسكر أصبح مذاقاً فى سائل بعد أن كان صلباً. والوحدة فى العمل الفنى لا تختلف كثيراً. فهى تتكون من عناصر قد يكون لها مصادر مختلفة، لكنها حين تتجمع فى العمل الفنى يصبح لها وضع جديد تكتسبه من الجوار المحيط، ومن التفاعل مع بقية العناصر، ومن الدور الذى يؤديه كل عنصر فى بناء صرح العمل الفنى، والعنصر سواء كان خطاً، أو مساحة، أو كتلة، أو ملمساً، أو لونا، أو حركة - تفاعلاً، أو منقذة، أو وجهاً - إنما هو أداة من أدوات بناء العمل الفنى، وينطبق عليه مبدأ تأثيره بالحيز الذى يوجد فيه، وتأثيره فى نفس الوقت على كل ما يجاور هذا الحيز الذى يشغله، لذلك فهو عنصر وظيفى حى، فى بناء العمل وإعطائه ملامحه. ولو فرض ونزع هذا العنصر من حيزه لتأثر هذا العمل أيضاً تأثراً، بل إنه قد يسبب انهيار العمل الفنى من أساسه.

والعمل الفنى المفكك معناه أن وحدته مفقودة، ولا يمكن حينئذ وصفه بأنه عمل فنى لاقتفاره للوحدة المتحدت منها. والوحدة لها جوانب عضوية فى اتصالها بكل ما يحيط بها، فعين الإنسان مثلاً جزء من جسمه، لكن حين تصاب بتغير ملامح وجهه، وياب الغرقة جزء منها إذا أزيل تغيرت معالم الحجر.

وهناك فارق جوهري بين الوحدة المنبثقة، والوحدة التي تفرض ملامحها من الخارج. فالانفتاح معناه نمو طبيعي لكل عنصر، في تفاعله مع العناصر الأخرى، ومع كيان العمل الفني ككل. أما الوحدة المفروضة فمعناها إضفاء كيان كلي على العناصر، وهو ليس من طبيعتها، فيحس الرائي أنها حبست وجمدت، ولقدت حيوية الانطلاق الطبيعي، واكتست بهيئة من ألزمت الذي ليس من طبيعة الأشياء. وفي هذه الحالة يولد العمل الفني ميتاً، حيث يفتقر لصفة الحياة المنبثقة من الداخل.

والتكوين اسم آخر لوحدة العمل الفني، ويعني التركيب، أو الهيئة العامة أو الشخصية التي يؤول إليها العمل الفني، والتي تكتسب ملامحها أثناء نمو هذا العمل، ويعني أيضاً الكل. ويختلف الفنانون في مذاهم في التكوين من حيث نقطة البداية والنهاية. فالتكوين مع البعض يولد في أثناء بناء العمل الفني، وحيك عناصره بعضها بالنسبة للآخر، وإيجاد جو من المعاشية بعقضاءه يستطيع كل عنصر، صغر أو كبير، أن يؤدي وظيفته كأفضل ما تؤدي هذه الوظيفة. وسواء احتل العنصر مركزاً رئيسياً أو ثانوياً، فالمسألة مرتبطة كل الارتباط بالدور الذي يلعبه هذا العنصر بالنسبة لنفسه، وبالنسبة لبقية العناصر. فالعنصر الذي يؤدي دوراً ثانوياً، قد يقواري ويأخذ ألواناً خافتة لا تثير الانتباه، وقد يكون أقل تفاصيل من غيره الذي يحتل مركزاً أولياً، لكن صفات هذا العنصر الثانوي هي على النحو الذي وصفت به، تكتسب كيانها من هذا الوضع الذي له قيمته في إبراز غيره من العناصر، ويحاهد هذا في المسرحية: دور البطل رئيسي، بينما يظهر خلفه وحوله جنود أو عمال ليخففوا شيئاً على طبيعة الموقف، فدورهم «كوميدي» مكمل، أي أنه ليس غي نقص مقام دور البطل، ومع هذا لو لم يقبوا الدور الثانوي بما له من خصائص، لأثر ذلك على دور البطل، ولظهر مهزولاً.

وحدة العمل الفني أو التكوين الجيد، محصلة لتعاون عديد من العناصر،

تعاوناً متبثقاً يضم لحم ودم العمل الفنى ككل، ويعطى له سحنته وطبيعته المميزة. ووحدة العمل الفنى التى هى ثمرة جهد الفنان والتى تذوب فيها العناصر وتندمج، محاولة نسبية نحو التكاملى، حيث إن فكرة الإحكام والتكامل إنما هى من صفات الك فى صورها المطلقة. وعلى ذلك فإن الفنان يجاهد ليقرّبها منّا، لكن الوحدة ناتها فى إملأها، فى وحدة الحق الأحده الأوحده لا شريك له ولا يشبهه شىء فى الأرض ولا فى السماء.

وفى الشكل رقم (٢) محاولة تظهر فيها الوحدة بصورة مبسطة، وهى لقناع زنجى من النحت الأفريقى يستخدم فى الرقص، ارتفاعه ٢٨ سم ومن مقتنيات المتحف النيجيرى بلاجوس، يمكن ملاحظة الوحدة الكلية لأول وهلة فى الأشكال لمبضاوية وشبه الدائرية التى تمثل الإيقاعات المختلفة فى القناع: فالوجه بيضاوى، والعيون دائرية. والقرون تتكون من إيقاعات قوسية متكررة، كما أن الأنف طويل وأسطوانى تقريبا، والفم قرص دائرى هو قمة شكل مخروطى ناقص. وكل عين من العينين عبارة عن شكل نصف كروى يحيطها سياج من دائرة بارزة، ثم سياج آخر من دائرة سمكية وبارزة تعطى المعالم الكلية للعين. والوحدة تولدت من التجانس فى الخطوط الإيقاعية القوسية. ومن التناسب والتناسق بين التفاصيل التى تتداخل ويعهد بعضها للبعض فى سلاسة تجريدية، أما الفتحتان المضيئتان فى الوسط قلعهما لعيون الراقص الذى يستخدم القناع، وعند استخدامه يحل محل الفتحتين الحاليتين جانبان من عيني الراقص، فيظهر التلاؤم بينه وبين بقية الشكل الكلى.

٤. الخط

«الخط» له معنى خاص فى الفن التشكيلى، فقد يعنى كل نقطة متحركة تحصر شكلاً، أو المحيط الخارجى لجسم معين، أو هو أقل تخطيط من ناحية السمك يصف كياناً خاصاً، وقد يعنى الرسم حينما يتم بالقلم الرصاص دون تهشير أو تظليل من الداخل، يتحقق بالممداد، أو السلك، أو الخيط، أو بأية أجسام رفيعة، كدبابيس الإبرة، أو عيدان الثقاب، بحيث يحصر أشكالاً لها معان.

ولمى فراغ أى ورقة يدرك الرائي مسطحاً أملس أبيض اللون، مستطيل الشكل، فلو أنه رسم خطاً مستقيماً وسط هذه المساحة، لانقسمت إلى شكلين، وكان الخط هو القاسم بين الشكلين، وإذا وضع خطاً ثانياً متقاطعاً، أو موازياً، أو مائلاً على الخط الأول، خلق أشكالاً جديدة تتكاثر مع تكاثر الخطوط واتجاهاتها.

والخط قد يبنى جسماً ببلاغة مبسطة حينما يعنى بوصف إيقاعات هذا الجسم. وكثير من الفنانين تركوا رسوماً خطية تبين مقدرتهم فى التعبير عن تلك الإيقاعات بإيجازات خطية مثيرة. انظر مثلاً الشكل رقم (٣) وهو رسم لجسم امرأة عار، لكل خط يحصر الجسم إنما يشاب فى إيقاعات مختلفة، فيها سلاسة، ورقة، وحركة. فكان خط الجسم الخارجى إذا تتبعناه من قدم هذا النموذج حتى قمة رأسه، وعدنا إلى القدم الأخرى، لكان بمثابة رحلة فى العلو والانخفاض، فى الطول والقصر، فى الرفع والسلك، فى الانحناء إلى الخارج أو الداخل، وهذا التنوع الإيقاعى الذى ينتهى ضمناً بوصف الرأس، والقدمين، والبطن، والقضبان، والقدمين، إنما هو نوع من بلاغة التعبير الذى ولتها تلك الرحلة الخطية.

وعلى ذلك فالخط فى ذاته رحلة ممتعة، فى تنوعه، وانفراجة، وانثنائه، لكن الخط فى نفس الوقت يصف جسماً بصرياً، أو مجرداً، يحدد مساحة، أو كتلة ذات

حجم، لذلك فإن الخط يعتبر في حد ذاته وسيلة للبناء التشكيلي، وقد اعتمد عليه الإنسان البدائي في تعبيره، كما أنه قوام رسم كثير من الفنانين، وتظهر الطبيعة في كثير من الأحيان بنظمها الخطية الإيقاعية، فمثلاً الشجرة الكثيرة الفروع عندما تسقط أوراقها في الخريف، وتظل قروعها عارية بلا أوراق، إنها تبدو في نظام خطي، واضح، على أرضية السماء الزرقاء، كذلك لو تأملنا شبكة العنكبوت، نجدها تقسيماً هندسياً لفراغ بعلاقات خطية إيقاعية، لها مركز في الوسط والذي يبنى حوله مسدسات خطية متكررة، في اتساع إلى الخارج، وتقطعه أنواع أخرى من الخطوط المائلة، هي بمثابة الهيكل الذي تستند إليه الخطوط المسدسية.

وتظهر العلاقات الخطية بطريقة واضحة في موضوعات أخرى متنوعة المظهر، مثل: إيريهال التليفزيون، أو شباك الصيد، أو هياكل المقاعد الخيزرانية، أو سلالات البيض المصنوعة من السلك، أو الزخارف الحديدية في بوابات المنازل أو حديد الشرفات، أو في تتبع الخط العائري للقوقع، أو في خطوط بصمة الأصبع.

والخط كوسيلة للتشكيل والتعبير، لا يقتصر فيه على الأداء الخطي دون النظر إلى القيمة الفنية التشكيلية المبدعة، فهو في ذاته رحلة إيقاعية تأخذ قيمتها من النظام الإيقاعي المتضمن في هذه الرحلة، وهو نظام أساسه التنوع في اتجاه الخط، حين يمتد، أو ينثنى، أو يتقوس، أو يزداد ريعاً أو سمكاً، ولكن القيمة الأخرى نتحقق فيما يحصره الخط من مساحات أو كتل تصف جسماً معيناً، فمثلاً في الأشكال الإسلامية الهندسية شكل رقم (٤)، نجد أن الخطوط في تواصل تعصر مساحات هندسية متكررة لتعطى حساً لا نهائياً، بينما لو تتبعنا الخط الخارجي لتمثال معين، لوجدنا الخط الخارجي له أهمية خاصة في وصف الكتل، وتتابعها على الأرضية الخارجية، فانسياب الخط الخارجي دخولا وخروجاً يعطي توافقات أو تباينات على الخلفية، أو على كيان الشكل النمطي ذاته، وفي محاولات تكاليد شكل رقم (٥)، أوجد علاقات خطية مرتبطة بمساحات في معلقاته، يحركها الهواء فتحدث ظلالاً على الأرض، وظلالها تقسم الأرض إلى مساحات متغيرة مع الحركة، وتحصرها الخطوط الخارجية التي لها أثرها في

أحداث هذه الهياكل المتغيرة.

ويظهر الخط في أعمال الفنان «ميرو» فوق أرضياته المنفحة لورنيا، وتظهر صدته فيما يحدثه من تأثيرات. والخط مع كل فنان يتشكل حسب مذهبه، وأسلوبه. لذلك فإن الحصيلة العامة لثراء الخط، ولبدء مساهمة الفنانين جميعاً، على اختلاف مشاربهم واتجاهاتهم. لهذا قد نجد الخط يثير خيلاً كما هو الحال مع «مارك شجال»، أو بناء هندسياً فيزيقياً مثيراً كما هو الحال مع «جيورجيو دي تشيريكو»، أو تأملات تجريدية مختلفة كما هو الحال مع «بول كلي»، وخاصة في رسمه المسمى: «ميكانيكية قطاع في مدينة». فالرسم عبارة عن خط متصل يحصر مستطيلات أحياناً، ومربعات صغيرة أحياناً أخرى: نارة مائلة، وأخرى رأسية، متراكمة أو منفردة، وفي عمومها تكشف عن هذا النسق التجريدي لروح المدينة بعماراتها، وقد علاها القمر. في لوحة أخرى له شكل (٥١) بعنوان: «الصدري الأحمر»، تمكن الفنان من اللعب بالخطوط المتنوعة فخلق أشكالاً رمزية لوجوه بشرية، أو حيوانات، أو شكل صدري بارز متكرر، أو مناضد، وقد أحاط كل تعبير خطي بضوء فاتح ليزيد من إبراز معالم الخطوط، كما ساعد ذلك بتنغيم الأرضية الملونة بإضافات مختلفة في أماكن هامة، عاون في إبراز هذا المعنى الخطي المميز. وفي أعمال «موندريان» شكل (٥٤) مدخل آخر للعلاقات الخطية التي يبدها بإتقان الخطوط الرأسية، والأفقية، وما تحصره من مربعات أو مستطيلات بينها.

والمثالان الموضحان (٧٦ و٧٧) محاولتان لطالبيين في مقرر (١٠١) قريبة لدرجة بكلية التربية كان على كل طالب أن يعثر بضع نقاط على شكل دوائر صغيرة قائمة يصل بينها خطوط مستقيمة. وفي إيصال هذه الخطوط يظهر الشكل الكلي تدريجياً داخل إطار الورقة، كما تحصر الخطوط مثلثات وأشكالاً هندسية متنوعة.

وكان من الممكن أن يظهر التلاميذ نتائج متشابهة، لأن مشكلة البحث

مشتركة، لكن على الرغم من ذلك كان لكل طالب شخصيته فالشكل رقم (٧) أكثر تفصيلاً، وخطوطه، متراكمة، أما الشكل رقم (٦) فمتسع خطوطه أقل وأكثر اتساعاً، فشخصية كل طالب واضحة ومتميزة.

وهن منطلق الصورتين يتحقق تكوين له خصائص تجريدية ويمثل شيئاً ظاهراً في الطبيعة، وإن كان يزدهم بشبكات سلوكية أو خيوط داخل نسجيات، أو تعريقات من خلال أوراق نباتات. فالإحياء يولد معاني مختلفة، وترابطات لأنظمة محتملة تثير الإنسان بما تحمله من فكر، وإحساس، وإدراك للعلاقات، في وحدة منسقة.

٥. المساحة

أوضحنا مفهوم العلاقات الخطية في بناء وحدة العمل الفني التشكيلي، وفي هذا الفصل يدور الحديث حول دور العلاقات بين المساحات في بناء تلك الوحدة. فالخط يحصر مساحة، والمساحة هي تلك الفراغ المرصود بين الخطوط التي تتجه اتجاهات مختلفة، ولو ملئت هذه المساحات بدرجات القلم الرصاص، لأمكن القول إنها مساحات منقمة، فيها القاتم والفاتح، أما إذا لونت بألوان متوافقة، كان بناء الوحدة بالمساحات المنقمة لونياً.

والمساحة تعلو أو تهبط، تتقدم إلى الأمام أو تتأخر إلى الخلف، يمكن أن تكون باهتة تغيل إلى القواري، أو على العكس تكون بارزة وتفرض شخصيتها على المساحات المحيطة.

ولذلك فإن المساحات في العمل الفني التشكيلي أدوات للبناء، بل لغة يمكن أن تحدث تعبيراً كلما أحكم صياغتها وربطها بعضها ببعض، وهي تتجمع أو تتفرق، تتألف أو تتباين، تلتصم أو تتبعثر، تتداخل ويغطي بعضها البعض أو تتسطح وتتجاوز دون أن تغطي إحداها على الأخرى.

والمساحة في الفن التشكيلي، هي إجمالي لكثير من التفاصيل في صيغة بليغة مركزة واحدة. كان «جوجان» يلخص بمساحاته الأرض، وأوراق الأشجار، وأجسام الأشخاص. وظهرت التكعيبية لتزيد من تأكيد البناء بالمساحات التي هي تصميمات متداخلة لمجموعة من الأشكال اللونية. كان «براك»، «ويكاسوف»، منهمكين في هذا النوع من التعميم. ففي مجموعتهما الصامتة التكعيبية، نشاهد المساحة الفاتحة تجتاز المفروش والدورق والعود، وكأنها ضوء يفترق كل شيء، بينما الدرجات القائمة تظهر في مساحات منقمة باللون البني، لترد على

المساحات الضوئية بعنمة متدرجة تمتد لوحدة العمل الفنى بصورة مميزة، انظر الأشكال: ٨، ١٠، ٥٠، ٥٢، ٥٣، ٥٩، ٦١، ٧٥، ٧٧، ٨١.

والرسم الموضح شكل رقم (٨) للفنان «ولم دى كوتنجه» يبين تتابع المساحات بطريقة تعبيرية أخاذة، فلكل مساحة شكلها المميز. وتكرر المساحات فى تداخل تغطى كل مساحة الأخرى، وتفصلها عنها مجرد خطوط بيضاء، وتكرر المساحات أدنى إلى تأكيد نظام إيقاعى قوى. أما فى الرسم الموضح شكل رقم (٩)، فقد حول الفنان «فرانز كلين» مساحاته إلى قوة تعبيرية باتجاهاتها المندفعة فى فراغ اللوحة، والتي تحصر فراغات بيضاء لا تقل شأنًا فى قوتها التعبيرية عن المساحات السوداء التى تمثل الشكل. ويمكن تأمل الشكل رقم (٥٢) للفنان «موريس استيف» وهو شكل تجريدى تتكرر فيه المساحات وتغطى البعض فى صيغة تبين كيف استطاع الفنان أن يخلق كياناً مميزاً. وبعض المساحات مائلة فى تدرج فى اتجاه الوسط، وتكملها مساحات أخرى فى اتجاهات متعارضة، واللوحة ليست ذات سيمتريّة واحدة، فهي تنطلق من المحور إلى شتى الاتجاهات.

والمساحة فى فن التصوير تختلف عن المساحة فى أى عمل آخر زخرفى، ففى التصوير تلعب الخامة والتقنية دوراً ملحوظاً فى إعطاء المساحة مظهراً متنوعاً دسماً، تدخله الشفافية، والانتقال التدريجى من لون إلى آخر دون حد فاصل لافت للنظر، كما أن بعض المساحات تخلقه عجينة التصوير، حينما تغطى السطح بطريقة ملمسية: أحياناً بالسكين، وأحياناً أخرى بالفرجون العريض، أو بوسائل أخرى، لكن فى النهاية تبدو المساحة وكأنها ليست ذات أهمية، حين تقارن بالوضع الزخرفى، الذى يغطى السطح فيه بلون واحد دون عمق، أو تنوع، فيظهر كيان السطح زخرفياً لأنه درجة واحدة صماء لا عمق فيها. ولعل هذه النقطة هى التى تجعل المصور مختلفاً فى قدرته التعبيرية عن المزخرف، فالمصور يكاد يخلط مساحاته اللونية بانفعالاته، فتبدو ولها وميض متلالىء، يتغير من مكان إلى آخر، فكان السطح الذى يغطى التصوير إنما يصف كياناً له طبيعته

الذاتية، أكثر من كونه يكسو جسماً، كما يكسو الطلاء الحائط.

ويبدو التساؤل فيما إذا كان إيجاد المساحة في التصوير عملية واعية، مقصودة، معروفة من قبل، أم أنها وليدة صراع الفنان مع الخامة، والموضوع، ومحاولة ترجمة هذا الصراع بأشكال المساحات التي تدل عليها. والحقيقة أن التصوير الحديث خلق مشكلات عدة حينما انحرف عن مجرى التصوير الذي كانت تهايته المدرسة التأثيرية، إلى أشكال متنوعة: من التكعيب، والتجريد، واللاموضوعية. فكان دأب «ليجيه» أن يقسم سطح التصوير إلى مساحات لونية كبيرة يبنى عليها أشكاله وعناصره ورموزه، بمحاولات، فلا يغطيها كلية باللون، بل يترك جوانب منها بلون السطح الأصلى الأبيض، فتظهر وكأنها ذات بعد ثالث. لكن محاولته تلك - وهى من المعالم المميزة فى تصوير القرن العشرين، تختلف بوضوح عن محاولات: بيكاسو، وبراك، وديلونى، ورووه، وهنرى ماتيس، التى لم تنفصل مساحات أى منهم عن التراث الأصلى فى فن التصوير، الذى هو امتداد للمدرسة التأثيرية. لذلك يبدو ليغيه شكل (٧٥) ذا طابع زخرفى حين تقارن مساحاته بمساحات زملائه المذكورين. وعلى ذلك ليس من اليسير تقنين المساحة فى التصوير والتحدث عنها بمواصفات مسبقة، فمساحة التصوير لها كيان تفيض به، هو وليد حرارة الفنان واستجابته لموضوعه. لهذا فإن كثيراً من المساحات تنفقس وتكتسب شخصيتها من كل القومات المحيطة، ويساعد فى إيجاد هذا الكيان، التنعيم اللونى لتداخل شكل المساحة ببعضها فى بعض فى تدرج ليس له حد قاطع.

وفى المدرسة الأكاديمية، كثيراً ما كان يفرض المدرسون على تلاميذهم مواصفات لشكل المساحة، ولونها، أما فى استخدام التقنية لخلق اللون خلف الصور الشخصية، فتظهر نتائج التلاميذ وكأنها تكرار للاتجاه الوليد، الذى هو القرض من ناحية المعلم، وبهذا تغيب فكرة الإبداع وتنعبد بانعدام المساهمة الفردية.

وعلى النقيض من ذلك، يظهر المدرسون الذين يستسهلون أمر التعبير، فيفرضون أرائهم على التلاميذ بتحريفات، لتبسيط أشكال المساحات وجعلها تبدو سريعة التأثير. وفي الحقيقة هم يقصرون الطريق على تلاميذهم، ويضللونهم، بحيث إن النهاية التي يخرجون إليها ما هي إلا تطويع زخرفي سهل لا علاقة له بالمساحة، بمعناها الدسم، كما تأتي في فن التصوير.

كما أن المدارس الحديثة في الفن التشكيلي، ومنها التكعيبية بمراحلها المختلفة: المسطحة والجسمة، وسعيها للتوليف، كذلك التجريدية، واللاموضوعية، والرمزية - لم تعط فرصاً لنمو المساحة كامتداد للتصوير، وإنما شجعت المنهج الثاني للتحويل الزخرفي، لهذا كانت تبدو المساحات مجرد فراغات مطووعة محكمة دون عمق. وحين تلاقى بعض تلك الأعمال، بأعمال التصوير التي أنتجتها شخصيات مثل: موديلاني، أو روه، أو تشيريكو، تظهر الأخيرة ولها صفة الدوام الأكثر، والتأثير المستمر، لأن بناءها يبدو فيه عامل عضوي، أكثر من الجوانب الزخرفية التي تسهل تشكيل المساحات وتجاورها بعضها للبعض الآخر.

فمن الخطأ التحدث عن المساحة على أنها شيء مطلق يمكن إدراكه في ذاته، بصرف النظر عن التكوين الكلي الجامع لها. لقد نجد أنواعاً من المساحات في الفن المصري، والبيزنطي، وحتى مدرسة الخداع البصري، لكن ليست كل هذه المساحات من عائلة واحدة، ولا يمكن أن تصنف باعتبار أنها تنتمي بعضها إلى البعض. ففي الحقيقة أن كل مساحة تدخل في كيان له ملامحه الوصفية، التي تنعكس على طبيعة هذه المساحة وذاتيتها، وبالتالي فإن هذه المساحة لا ترى منفصلة، وإنما تدرك في إطار هذا الكل. وعلى ذلك فإن التحدث عنها إنما هو بمثابة التقريب للفهم، أكثر من كونه فهماً كاملاً أصيلاً. فقد كان بعض المدرسين يصدرون أحكاماً مسبقة على الأعمال الفنية، بضرورة تمييز الشكل من الأرضية، ومعنى ذلك ظهور الشكل بمساحات واضحة محددة تبرز من الأرضية، فكان ذلك

يقلل من شأن أية تعبيرات يحدث فيها تداخل للمساحات، بين الشكل وأرضيته. ولكن مدرسة الخداع البصري أخذت هذا المغزى، وبأمثلة عديدة للفنان «فازارلى»، أمكنه أن يخرج من هذه القاعدة المسبقة، التي لم تختبر اختباراً أصيلاً - إلى خلق فن فيه الشكل والأرضية متداخلان، ويتبادلان الوظيفة، بل واستطاع أن يجعل مساحاته بتنظيماتها الهندسية المحكمة، أن تولد حركة تؤثر في المتدربين، وأصبح فنه من بين أعمدة فن التصوير في القرن العشرين، الذي تحتويه متاحف الفن الحديث في العالم.

ولذلك لا يجب الادعاء المسبق لمواصفات معينة لما يجب أن يكون عليه شكل المساحة داخل العمل الفني، فلنقربها قدر ما نستطيع إلى الفهم، بالأمثلة المختلفة، لكن سيظل إدراكها مرتبطاً بدوعية الفنان، وأسلوبه، والتقنية التي يتبعها لإخراج عمله، والتي تشكل بالضرورة مساحاته التي يستخدمها، وأنجح مثل على ذلك، بعض اللوحات المشهورة للفنان بيكاسو الذي استطاع في إطار اللون الرمادي، أن يحوله في تدرج إلى لون بنفسجي: محمر تارة، ومائل إلى الزرق تارة أخرى، ورمادي فاتح في المرة الثالثة، بينما يبدو الرمادي في عمومهِ وهو يحتل مساحة كلية، لكن عند النظر إليها تظهر ملحقة بتنقيحات مختلفة حينما ندرك بأبعادها الهاسعة.

فالمساحة إذاً إجمالاً لمجموعة من التفاصيل تظهر في كل، وتعميم لمواصفات مختلفة تهضم في كيان موحد، وعمق في الأداء لوصف سطح معين، يجعل عجيبة التصوير هي الأداة لوصف هذا السطح، فيدركه الراي غنياً وله مقوماته الذاتية. والصورة رقم (١٥) مثال نحفي أمام الناقذة للفنان بابلو بيكاسو، دليل رائع على منتهى الإجابة في إيجاد تركيب فني أساسه المساحة النقمة والمتنوعة والمتداخلة بصورة مترنة ولها خصائص ملمسية وتعبير ببساطة وعمق.

٦. المساحة والملمس

إن بناء العمل الفني التشكيلي يتطلب وعياً من جانب الفنان بعناصر كثيرة تدخل في تركيب هذا العمل، ولقد تحدثنا عن المساحة، وسنستطرد هنا في ربطها بما يسمى «الملمس»، فالملمس هو ما يميز سطحاً عن آخر ويجعله واضحاً؛ فسمارة الخشب لها ملمس يختلف عن ملمس الرمل، وعن سطح الرخام، وعن أسطح: الحرير، والكتان، والصوف، والقטיפ، وغير ذلك من الأجسام التي تقع تحت حس الفنان وبصره. وكلما نجح الفنان في أن يكيف المساحة بحيث يظهر ملمسها، أدى ذلك إلى ثراء في إخراج وحدة العمل لفني. وتكليف الملمس يحدث على مستويات مختلفة، ترجع ارتفاعاً وانخفاضاً إلى قدرة الفنان. فإذا ازداد ظهور الملامس كمضافات سريعة على السطح، أدى ذلك إلى ظهور وحدة العمل الفني بصورة زخرفية، أما إذا جاء الملمس وليد تعمق في نسيج كل جسم، وظهر كجانب من طبيعته ولحمه ودمه، خرجت وحدة العمل الفني معبرة، وفي تكامل أفضل. والملمس لا يفتعل إلا فقد قيمته، والافتعال يحدث عندما تتكرر التفاصيل بصورة رتيبة واحدة، دون تكيف حسب كل وضع. وهذا يؤدي بالتلاميذ الذين يستسهلون الرسم إلى ما يسمى بظاهرة الآلية، وهي تدل على تكرار على وتيرة واحدة لا تحمل التنوع ولا التكيف. والآلية تعنى الرسوم التي فقدت صلتها بالفكر والحس وأديت بدون ترو. لهذا كان يوصف «هان جونغ» وهو يرسم، أنه يرسم بدمه، قالدء والحوارة اللذان كان يشعر بهما أثناء رسمه، والانفعال القلق المتوتر، واتجاهه الباحث الدمو ب - كلها كانت دوائر مرتبطة بضررات فرشته حين كان ينسج الأسطح ويبين مميزات وملامسها. وفي الشكر رقم (١١)، يلاحظ في صورة فأن جونغ المسماة: «السطوح القش» كيف أبرز الفنان ملمس تلك البيوت مستخدماً المواد، والقلم الرصاص واللون الأبيض الصيني، على اللوحة. ولا شك أن الملامس واضحة في كل التفاصيل التي أبرزها.

وما هو بيكاسو فى صورته التكعيبية السماء «طبيعة صامتة مع جيتاره
 بمتحف زيورخ، يحاول بطريقة إخاذة أن يبرز ملامس السطوح من خلال النسيج
 الطبيعى لكل جسم فى الصورة، وبلا إقْتعال، شكل رقم (٥٣) فالجيتار يضمن
 تدرج القاتم والفاتح وتداخلهما ويبرز ملمس ممثّل فى النقط العلوية والخطوط
 المائلة للأوتار. ويظهر الملمس فى نوتة الموسيقى على شكل خطوط أفقية
 متقطعة، كما تظهر خطوط للزجاجة وأخرى مميزة للإناء الوسط. ويتضح
 الملمس فى الصورة الخلفية التى تشتمل على بعض السحب، وكذلك فى إناء
 الفواكه الذى يتوسط المفضدة أمام الصورة. وهكذا فإن المساحات أخذت
 شخصياتها بالملامس المميزة لكل منها، والتى لعبت دورها فى بناء وحدة
 الصورة وتكاملها. والملامس تنتقل من إطار العمل الفنى إلى الديكور المريح الذى
 يدخل فى حياتنا، حينما تجمع الحجرة الواحدة أشكالاً مصنوعة من خامات
 مختلفة كالصوف، السجادة، والخشب «الأثاث» والحريز «الستائر»، والزجاج
 «الفراغدة» أو حتى فى رداء الإنسان الذى يدخله: الصوف، والجلد، والتيل،
 والحريز، وأنواع المعادن. ليس موضوع الملمس هاماً للفنان ولكل إنسان يريد أن
 يستمتع بالفن فى حياته، ويصن بلغته، ويقدر على استخدامها؟

وفى الشكل رقم (١٢) دليل فنى على الملامس يتضح فى وجه قناع من ساحل
 العاج بأفريقيا. لقد دخلت مختلف الخامات: الريش، والخشب، والقرون، وفروع
 الشجر، واللفوف، فى صناعة هذا الشكل الملمس التعبيرى المثير، حتى فى
 الخشب الممثل لوجه القناع، فقد حفرنا عليه معالم المواجه، والمعينين،
 ولخدين، والأنف، والفم والأسنان، وانتشرت نفس الملامس حول الوجه فى أعلى
 الرأس، لتكمل التشريح المقنوع الذى زاد من الصن التعبيرى. راجع الأشكال:
 (١٩)، (٢٦)، (٣٧)، (٨١).

٧. التعامد والأفقية

التعامد يعنى الاستقامة بزاوية رأسية على القاعدة، وهى الأرض. والأفقية تعنى الامتداد مسطحاً فى اتجاه الأفق، بقدر ما يسمح البعد والإدراك، والصفقتان تكمل إحداهما الأخرى، وترمزان لقيمتين فنيتين، واستطاع القرن العشرون تجريدتهما فى جانب من الأعمال الفنية، وخاصة فى أعمال الفنان الهولندى «بيت موندريان». شكل ٥٤.

وبالتأمل يمكن مشاهدة المنزل وهو يقام عمودياً على الأرض، ويمشى الإنسان عمودياً على الأرض، كذلك الدواب، أما الخيل والأشجار فتنبثق من الأرض فى اتجاه السماء، وإذا بها عمودية إلى حد كبير على الأرض. لكن كل شيء وهو عمودى على الأرض، يصبح متميزاً إذا قورن بالاتجاه المضاد، وهو الأفقية التى تمثل امتداد الأرض فى اتجاه الأفق، حيث تتلاشى النظرة فى سراب اللانهاية.

والتعامد والأفقية علاقتان متصلتان تؤثر إحداهما على الأخرى، كما يمكن أن يكونا معاً صرح العمل الفنى التشكيلي، المؤسس على دعائم معمارية. وإذا عولجت الصورة على أساس هاتين العلاقتين، دون الاعتماد على مظاهر بصرية، انتهت ببناء تجريدى أشبه بأنغام الموسيقى. وقد عالج ذلك الفنان موندريان فى العديد من صوره، فأخرج الصورة من إطارها التقليدى فظهرت بلا بوزان، واعتمد فى إخراجها على الخطوط الرأسية والأفقية، وعلى التقاطع بين النوعين من الخطوط والفراغات المحصورة بينهما، ولقد اتسمت الصورة بهذا النوع الجديد من الإيقاع، فأطلق على إحداهما «برودزاي بوجى بوجى» (١٩٤٢ - ١٩٤٣) محفوظة بمتحف الفن الحديث بنيويورك، والتسمية مستمدة من رقصة كانت منتشرة فى

نيويورك في الأربعينات، وهي سريعة الحركة، كما أن يروى يمثل الشارع الذى تعرض فيه الأفلام السينمائية، والروايات المسرحية، ذلك الشارع الذى يتلألأ بأنوار النيون المتحركة والملونة التى تزدهان بها الإعلانات المتزاحمة. كل هذا قد عكسته صورة موندريان شكل (٥٤)، بأسلوب تجريدى. فهناك تكرار للخطوط الرأسية والأفقية المتصلة أو الناقصة، المباشرة وغير المباشرة، تجمعها بقع مربعة حين تلتقى وتتقاطع، فتحدث زغلة أشبه بتلك التى تشاهد فى إعلانات الديون المعروفة فى ميدان الوقت بنيويورك.

وقد نجح الفنان فى تنظيم الفراغات، مثلما نظم الأشكال بتقاطعاتها، فأوجد مدرسة حديثة مميزة فى التصوير فى القرن العشرين سرعان ما أثرت فى أشكال المباني وواجهات المحال التجارية، ومانشيتات الصحف، وتقسيمات الأبواب والنوافذ، وفترينات العرض وألفه الكتب، وكونت منهاجاً فى التصميم له مذاقه الهندسى.

وكان الناس حينما يرون صورة، لا يتأملونها فى ذاتها، ولكن يخلطون لها مرجعاً، وهو الطبيعة، وهذا المعيار يصرفهم عن تذوق اللطعة الفنية وما تتضمنه من نظم، وإيقاعات، وعلاقات تشكيلية، ومنهج موندريان جذبهم من اللحظة الأولى إلى تأمل عمارة الصورة، والتدريب على الاستمتاع بالفراغات الهندسية المحسوبة، والمسافات التى يبنونها عموماً للخطوط الرأسية والأفقية، حين تتقاطع وتحصل ما بين الحافة والحافة، لهذا فهو قد أكد مدخل الهندسة كأساس للمنهج الفنى.

لكن موندريان لم يكن وحده الذى أثار ذلك واكده. وإنما سبقه الفن الإسلامى بمقرنصاته، وبالأرابيسك الذى وضعه فى المناظر وعلى الأسفال، وبمعيد من الزخارف الهندسية التى وضعها مكمل للخط العربى بتشكيلاته التجريدية المختلفة، التى ظهرت كاجزاء مميزة للامس جدران المساجد، وفى المشربيات،

وغيرها من مظاهر الفن الإسلامي.. ليس من المفيد حقاً أن تعاد دراسة الفن الإسلامي لاستخلاص كثير من الركائز التي يمكن أن تلعب دورها في فن القرن العشرين؟

إن حساب موندريان في صورته أشبه بحساب القاقية في الشعر العربي، وبالمسافات في الموسيقى عموماً، فهو يلعب بالمسافة ومضاعفاتها، بالمربع والمستطيل الذي يمكن أن يحوى مربعين، بالفراغ الضيق المستكين، وبالفراغ الراسع الرحب كذلك. يتفلسف الفنان التشكيلي دون قيد مسبق، أو التزامات من الخارج، فالهندسة والرياضة العقلية مع حس قائد، كلها مقومات تلك العقلية المبدعة المميّزة في القرن العشرين.

والتلاقى بين التعماد والأفقية، ليس قاصراً على ما كشفه الفنان موندريان في أعماله وغيّر به مفهوم الصورة في القرن العشرين، بربطها أكثر بالمفاهيم التجريدية، التي أكدها الفن الإسلامي في زخارفه الهندسية، ومخطوطاته الكونية. فالحقيقة أن التأمل للطبيعة، يجد أن الأشجار وسائر النباتات تنبثق من الأرض، وتظهر بشكل متعامد عليها، كما أن الإنسان بعد أن يمر بمرحلة الحبو على قميه ويديه، يتعلم الوقوف على ساقيه، فيصبح شكله مضطرباً عن الحيوانات ذوات الأربع. وتظهر استقامة عموده بشكل رأسي على سطح الأرض الأفقي، ووقوف الإنسان على سطح الأرض، إنما يمثل نوعاً من التسمامي حين تقارن الراسيات بالمسطحات الأفقية، فكل خط رأسي يحس فيه الرائي أنه يتسامى في اتجاه السماء، لذلك فإن هذه الراسية تحمل في مضمونها الإحساس بالتسمامي، على أن التعماد والأفقية لا يظهران في تناقض، إلا إذا مر في عملية حساب دقيقة تحسب من خلالها الفراغات والأشكال، وما تكونه في إطار العمل الفني. فإذا ما اقتربت الراسيات بعضها من بعض، ثم تباعدت بعد ذلك، فإنها تحدث فراغات فيما بينها، أشبه بالمسافات الموسيقية، ويؤكد هذه المسافات كل الخطوط الأفقية التي تقطع الخطوط الراسية، وتبرز أوضاعها في أثناء هذا التقاطع.

ومن الصعب مقارنة العلاقة بين الرأسية والأفقية فى الفن التجريدى الحديث،
بأية ظاهرة مباشرة فى الطبيعة، حيث إن عملية التجريد تسقط من حسابها
الأشكال، والصيغ، والملاح، التى يمكن أن ترتديها تلك الرأسيات المتعامدة
لتقترب من الطبيعة، وهى تلعب بالقانون نفسه: أى التعامد والأفقية: وهما
يعتبران من صفات وجود الإنسان، ومن خصائص ما شيده من عمارات قديمة،
وحديثة، ومن الصعب على الراى أن يفدوق هذا النظام التجريدى لأول وهلة: لأن
إطاره الفكرى عادة يحتتم عليه استدعاء صور بصرية من الشائعة فى الطبيعة،
ويتمذر عليه استدعاء أشكال طبيعية قريبة مما يراه فى هذه الصور التجريدية.
لذلك فلا بد له أن يتدرب من جديد على النظر إلى الأشكال المرتبة، على أساس أنها
تطبيق لعلاقة مجردة بين الرأسى والأفقى، وهذا التحرر يشبه ما يحدث فى
الكيمياء، عندما يترجم أى حامض أو ملح إلى رموز كيميائية للدلالة على عناصر
هذا الملح، كأن يقول مثلاً على حامض الكبريتيك: H_2SO_4 فهذا الرمز الأخير
هو تجريد علمى ينوب عن أصل الشئ.

وقد ظهرت أهمية هذا التشكيل بالأشياء الأفقية فى الحياة المعاصرة، حين
اتجه الإنسان إلى مدخل جديد فى تصميمه للبلاد والواجهات الزجاجية، وتوافد
العرض، وبعض حديد الشرفات والأبواب والشبابيك الحديدية، وأغلفة الكتب،
فتدرب فى التصميم على كشف العلاقة بين الرأسية والأفقية، وانتقل منهجه إلى
كل التنظيمات التى يمكن أن تخضع لهذه العلاقة التجريدية، من تخطيط
الشوارع والمطارات والحدائق، وتنظيم خطوط المرور، والإعلانات، فكان هذه
العلاقة بين الرأسية والأفقية، أعطت قاعدة هندسية للتعبير، والتنظيم المعماري،
لم تكن متوافرة من قبل.

وكان بعض المعماريين يحسون بضعف عندما يطالبون برسم أشخاص من
الناحية البصرية، وكانت هذه الأشخاص تعتبر دليلاً على وجود الموهبة فى
الرسم، أو فقدانها، لكن بتيسير العلاقة التى كشفها موندريان بين التعامد

والأفقية، أمكن للمعماري ولأى شخص يستطيع أن يتقن رسم الأشخاص، أن يجد متنفساً في التعبير باستخدام العلاقة الهندسية دون أن يخشى لوماً، أو نقداً خارجياً، لمساعدته هذه العلاقة على تنمية الجراءة لدى المعماريين الناشئين في إيضاح تصميماتهم بشكل مقبول لرواد هذه العماثر.

ولا شك أن الماكينات الحديثة تخضع في تصميمها للعلاقة بين الرأسية والأفقية، وتقاطعاتها المختلفة فهي تأكيد لهذه العلاقات بين الرأسيات والأفقيات التي نجح موندريان في التعبير عنها، وبعض المباني الحديثة قد أخذ بهذا المنهج فبهذا بهيكل حديدي، أو خرساني يقوم أساساً على حساب الرأسيات والأفقيات ثم يملأ الفراغ بتصميمات من الطوب تكمل الهيكل الأصلي وتؤكد.

وقد تبدو هذه العلاقة ميسورة للشخص غير المتعمق، وقد يرى أنها لا تتطلب جهداً أو عمقاً، لكن في الحقيقة لو أعطى تلميذ عادي قطعة من الورق الأبيض، ومداداً أسود ومسطرة وطلب منه أن يقسم هذا الفراغ إلى خطوط رأسية وأخرى أفقية، بحيث تحصر بينها مساحات من المستطيلات والمربعات، مريحة للأنظر، وتحمل إيقاعات مختلفة - لوجد التلميذ أن هذه مشكلة متحدية، وتكشف ضرورة أن يمر في تقارير وتجارب متصلة كي ينجح في النهاية في عملية الحساب العسير، ويصل إلى المستوى المرموق في تصميماته، لكن محاولاته الأولى ستثنى يغفرها في حساب هذه العلاقات حساباً فنياً، حيث إنه يبحث العلاقات في ذاتها دون أن يستند إلى أي مدلول بصري.

وهذه القضية لا تعطي مادة للتلاميذ الصغار، لأنهم لا يفهمون هذه التجريدات بسهولة، لكن قد يكون مجال هذه التجريدات نهاية المرحلة الثانوية، أو مرحلة التخصص في الفنون، وقد تبدأ الدراسة بمحاولات لترتيب شرائط من الورق الأسود على الأرض البيضاء توضع بشكل رأسي أو أفقي وتقاطع بعضها البعض، وتتدرج باستخدام الأدوات الهندسية من لوحة ومثلثات قائمة الزوايا

ومسطرة حرف T وأقلام دقيقة ومساطر مرقمة، لحساب الفراغات ومضاعفاتها بالسنتيمتر، فهذه الأدوات تساعد في إيجاد معدلات في التصميم مدعومة بأسس من الرياضة، وإدراك معنى الوحدة ومضاعفاتها بالاختزال أو التجميع الذي يكون في النهاية منطقاً رياضياً وراء عملية التشكيل التي تحدث تأثيراً إبداعياً على المتدربين أشبه بالحساب الموسيقي الذي يعكس نكهة ابتكارياً.

ويظهر اتجاه موندريان جلياً في بعض اللوحات الإسلامية إذ أنها تحتوي على تقسيمات رأسية وأفقية تحصر بينها مساحات متنوعة تجمع بين الكتابة العربية والزخارف الإسلامية والمصبغات المفرغة. ويظهر الشكل في عمومه متنوعاً بطريقة فنية، تبين مدى إبداع الفنان الإسلامي. وإنا انتقلنا إلى الشكل رقم (٥٤) للفتان موندريان حيث يعبر عن صراع الخطوط الرأسية والأفقية، وأضاف إلى بعض مساحاته اللونين : الأصفر والأحمر ، سنجد أن فكره مستوحى من الفكرة الإسلامية، وزادها تجريداً باعتماده على الهندسة فقط دون الملامس، بينما في الشكل السابق تظهر الملامس جلية في الحشوات بأنواعها المختلفة. والحقيقة أن ما كشفه موندريان يعتبر امتداداً لهذا التفكير الإسلامي الهنسي الذي أن الأوان أن يدرس ويمارس ويستمر.

٨. الشكل والأرضية

العمل الفني التشكيلي له وحدته التي تعتمد على صياغة عناصر كثيرة والتكليف بينها. ولعل أهم تلك العناصر «الشكل» والأرضية» فالشكل يبرز إلى الأمام والأرضية تتوارى إلى الخلف. «الشكل» يمثل المضمون الرئيسي المراد التعبير عنه في حين أن «الأرضية» تمثل الجو. الملائم الذي يتناسب مع الشكل، والذي في كنفها يبرز هذا الشكل ويأخذ معالنه ويؤدى رسالته.

الشكل هو الأمامية المتصدرة للوحة ولكي يحتل مكان الصدارة لابد له من تصاغة في اللون، ووفرة في التفاصيل، وتأكيد على التعبير، بينما الأرضية بحكم وضعها كأرضية لا يجدر بها أن تتسم بنفس صفات الشكل وإلا أثرت على كيانه وأضعفت من قوته وبددت رسالته، لذلك فإن الأرضية يتحتم أن تكون خافتة قليلة أو منعدمة التفاصيل، باهتة أو قائمة لتخدم طبيعة الشكل وتبرزه، متوارة فلا تجذب الانتباه في اللحظة الأولى للرؤية بل تعين على أن تكون الرؤية الفنية للشكل أولاً، الذي يمثل في حقيقته حدث الصورة ورسالتها المعيزة.

وهذا الشرح السابق ينطبق على فنون كثيرة في المسرح والسينما والموسيقى والغناء. ففي الروايات المسرحية أو السينمائية نجد أن البطل والبطلة يمثلان دائماً موقع الصدارة ويمثلان الشكل بينما سائر الممثلين يأتى دورهم في تهيئة الجو المحيط - مهما كانت مراكزهم - والذي يمثل الأرضية.

وفي الموسيقى يخرج الناي وحده أو العود فتخفت سائر الآلات الموسيقية لتعطى الفرصة للآلة المتفردة كي تؤدي دور الشكل، وسائر الآلات الموسيقية لا تتوارى بطريقة اعتباطية، وإنما تشكل في مجموعها نغماً يمثل أرضية ملائمة لبروز الشكل، وهكذا العمل مع المغنى الذي يبدأ غنائه بعد أرضية ممهدة من

الموسيقى تريد اللحن، لكن عندما يبرز الصوت الأدمى تتعاون كل الآلات الموسيقية لتحيطه بالنغم الملائم الذى يزيد من بروز الصوت، ويكسبه الغراما أو الحيوية المميزة، ولا يستريح الجمهور عادة إذا طغى صوت الموسيقى على صوت المغنى أو المطرب، فمعنى ذلك اختلال الصلة بين الشكل والأرضية وإيجاد علاقة منفرة تعوق النشوة الجمالية أو تمد من حدوث الطرب.

وإذا عدنا إلى الفن التشكلى نجد أن العلاقة بين الشكل والأرضية لم يكن لها شكل ثابت حيث يمكن الادعاء بوجود قواعد حتمية للربط بينهما، فعدامتنا نسلم بضرورة الإبداع فى العمل الفنى فليتوقع إنا تجديداً فى العلاقة التى تربط الشكل بالأرضية؛ لذلك يمكن ملاحظة هذه العلاقة بوضوح فى معظم الصور البصرية التى أنتجها الفنانون التشكيليون منذ عصر النهضة الإيطالية حتى المدرسة التأثيرية، ويظهر الشكل فى هذه الأعمال على أنه جوهر الصورة، لكن مع القرن العشرين بدأت العلاقة بين الشكل والأرضية تتذبذب. فتارة يشاهد الشكل متميزاً والأرضية خائمة ، وتارة أخرى نشاهد الصورة وبخاصة التجريدية ولا معالم مميزة للشكل أو الأرضية ، وتارة ثالثة ترسم الصور بحيث يتبادل الشكل وظيفته الأرضية وتتبادل الأرضية وظيفته الشكل، كما هو حادث فى فن الخداع البصرى.



وإزاء هذا التنوع الشديد، يتكشف الرأى نعدز الاستناد إلى قاعدة مطلقة مسبقة تعينه على الحكم على مدى جودة العلاقة بين الشكل والأرضية. وإن كان لابد من كشف مثل هذه القاعدة فإبداها تستقر فى وحدة العمل الفنى وتأثيره المباشر للوهلة الأولى على الرأى. وهذه أيضاً مسألة متوقعة على ثقافة الرأى الفنية وقدرته على الاستجابة إلى الإبداعات التى تقاؤه دائماً بالجديد.

وقد استطاعت نظرية الجسٹالت فى علم النفس أن تضرب أمثلة تجريبية

للكشف عن طبيعة العلاقة بين الشكل والأرضية في عملية الإدراك.

وفي الشكل رقم (٥٥) وهو عبارة عن لوحة للفنان سنجسير، وتدعى «الصيف»، وهي من الصور الحديثة نرى تداخل الشكل والأرضية ومدى ذوبان كل منهما في الآخر لإبراز الأشكال التكعيبية والاتجاهات المتصارعة. وفي الشكل (١) يصعب فصل الشكل من الأرضية فيمكن أن تتحول القوائم أو الفواتح إلى أشكال، والعكس جائز، والشكل (٦٢) إنسان برأسين حينما توضع الصورة رأسية تظهر الرأس في موضع الشكل وحينما تقلب الصورة تظهر الرأس الثانية في موضع الشكل، وهكذا يتبادل الرأسان موضع الشكل حسب نظرة الراي.

٩. الكتلة والحجم

«الكتلة» تعنى صلابة الجسم وتميزه بأبعاده الثلاثة، «والحجم» يعنى التجسيم، أو التجسيد وهو معنى مضاد للتسطيح الذى يقتصر على بعدين فى إبراز المرقئيات. الطول، والعرض. فالحجم يعنى الطول والعرض والعمق، وتحقق الحجم ب بروز الأبعاد الثلاثة لا يعنى بالضرورة توافر الكتلة؛ إذ أن الكتلة إحدى خواص الحجم حين يكون صلبا وله صيغة مميزة مستقرة ذات دفع من الداخل، ممثلة ولها ذاتية خاصة.

فالكتلة والحجم ظاهرتان مترادفتان فى العمل الفنى . الكتلة تتحقق من خلال حجم، والحجم فنيا يظهر على شكل كتلة، ويبدو الأمر جليا عند الفنانين الذين مارسوا النحت والتصوير فى آن واحد، أمثال: ميكل أنجلو شكل (٢٣). وهنرى مور، شكل (٤٨)، وبابلو بيكاسو شكل (٢١)، ومارينو مارينى، وغيرهم. فحيثما يتجج الفنان فى تجسيم عالمه بوسيلة النحت فإن إدراكه للبعد الثالث يتضح، كما أن إحساسه بالكتلة فى الفراغ ينضج. فرؤيته للجسم بحكم طبيعة العمل، لابد أن تتوافر فيها معالجة كل جوانب الجسم، وتفصيله من الأمام ومن الجانبين، والخلف، فالإدراك يكون شاملاً. ولقد لهم النقاد هذه الحقيقة فأصبحوا يعرضون النماذج الحديثة على قواعد دائرية متحركة، بحيث لا يضطر المتفرج أن يدور حول النموذج، وإنما يدور النموذج أمامه فيدرك سائر العلاقات الجمالية، علاقات الكتل والفراغات المحيطة وهى فى حالة تنوع وتغير، فيتنبقو بعمق هذا الإحساس الذى يختلف فى طبيعته عن الإحساس بالكتلة والفراغ داخل التصوير.

وإذا تصادف وأراد النحات أن يعمل، فبان حصيلته في الوعي بالكتلة في الفراغ، وبالأحجام، يستفاد بها كثيراً في تصوير عالمه الغنى. فالتصوير يصبح كالنحت، ذا أبعاد ثلاثة مليئاً بالكتل التي تناسب في يسر. وتمهد لبعضها البعض، لتفصح عن المعزى التعبيري بقوة ووضوح.

ها هو ميكل أنجلو، قمة عصر النهضة الإيطالي، يشكل كتلاً مناسبة يمهّد بعضها للبعض الآخر، في قوة وصحة وشباب. فالعضلات متملئة تكشف عن تشريح الجسم الإنساني في أروع ما يكون من حيوية وإيقاع وحركة شكل (١٤). وفي نوحات هذا الفنان أيضاً، تأمل انتقالات الكتل، وتركيب الأجزاء التي تنبعث من تشريح جسم رياضي لا تجد له معادلاً إلا في العصور اليونانية والرومانية.

ونفس الفنان تظهر مقدرته في تلك الكتل التشريحية ذات الأحجام المميزة في نماذج المتعددة التي تتمثل في اليد اليمنى للتمثال «داقيده» شكل (١٣). فهذه اليد صيغت في كتل متحركة ذات صلابة تحمل نبضات اليد بعروقها ودقائقها؛ انظر صباغة الأظافر، وتفاصيل كتل كل أصبع، وانحناء اليد ككل. إنها يد ذات قوة، يد عاشت السنين الطويلة تعمل ولا تكل، يد تركت الدنيا في نبضاتها أحدثت الزمن ومعاناة الأيام. إن ميكل أنجلو يقول الكثير من خلال تكتيله لهذه اليد، يقول الكثير عن عصره، وقربة للطبيعة والواقع، ومضمه للتراث اليوناني والروماني، وولعه بالمبالغة بالواقعية في أدق تفاصيلها وخصائصها الواقعية، التي تسندها دراسة علمية لتفاصيل جسم الإنسان، دراسة وراءها فهم للتشريح المبني على قوة الملاحظة.

إن اللعب بالكتلة والحجم في أعمال ميكل أنجلو، يعطى مثلاً لعصره في تناول هاتين الخاصيتين الفنييتين، لكن خصائص الكتلة والحجم ليست مقصورة على عصره، فمعالجتها تنوعت وتغيرت عبر العصور، بما يوضح تراث العالم المرئي، وحيرة الفنان إزاءه منذ فجر التاريخ حتى وقتنا هذا. شكل (١٧)، (١٨)، (٢١)، (٢٢)، (٢٣)، (٢٤)، (٢٥)، (٢٦)، (٢٩)، (٤٠)، (٤١)، (٤٣)، (٤٦)، (٥٦)، (٧٦)، (٨٠).

١٠. النسب

يقصد «بالنسب» العلاقات بين تفاصيل الجسم الواحد، والأجسام الأخرى التي ترطف داخل العمل الفني. فقد كان هناك تصور بصري عند الإغريق، يحدد رأس الإنسان من حيث الحجم بأنها تساوى سبع جسمه، وطول الفخذ يتعادل مع طول الساق، وظل طلاب الفن سنوات طويلة يطبقون هذه النسب عندما يرسمون جسم الإنسان. وكان الإغريق يحلمون بنسب ذهبية حتى في تصويرهم للمستطيل، لكن الزمن تغير وأصبحت النسب مسألة نسبية في العمل الفني، ومرتبطة أساساً بالانفعال الذي يقود الفنان في عملية إبداعه، التي تمر في مراحل من التغير والتحول. ومع هذا التحول بطلت فكرة لنقل الحرفي للطبيعة والالتزام بنسب فوتوغرافية، لتقاس الطبيعة بالإمساك بالقلم الرصاص أمام عين مع تغميض الأخرى، وربط مقاسات كل أجزاء الجسم التفصيلية بالأوضاع التي تتحد بها على طول القلم، كاداة للقياس، كما بطل استخدام خط الشافول، والشباك المفرغ في الورقة الذي ينظر من خلاله الفنان إلى الجسم الطبيعي المراد رسمه. بطلت هذه الأدوات مع تغير نظرة الإدراك، من كونها استسلاماً للعالم الخارجي، إلى اعتبارها إحساساً بهذا العالم وتفاعلاً معه، وترجمة هذا التفاعل في الأعمال الفنية.

حينئذ يظهر معنى جديد للنسب، معنى ناتى يرتبط بطبيعة عملية الإبداع التي يخوضها الفنان، وهو معنى مرتبط بنوع انفعال الفنان، ودرجته، فهو لم يعد يلتزم في نسبه بالطبيعة؛ قد يطيل أو يقصر، يكبر أو يصغر، يضيف أو يحذف، يجمع أو يفصل، يهتم أو يفتح، حسب ما يتطلبه المنهج الإبداعي الذي يقوده، وهو منهج لا تعرف نتائجه مسبقاً، ولا يحفظ للعلاميد، وسيظل ذا طبيعة ذاتية مادام هناك إبداع وتجديد.

والسؤال الذى يتبادر للذهن: إذا كانت النسب ذاتية فى العمل الفنى فكيف يمكن أن يقاس جمالها ويتقو عليه. وخاصة فى الحالات التى يلغى فيها الفنان أجزاء كلية ويرمز لأشياء أخرى، دون التزام بقاعدة مسبقة؟

الحقيقة أن روح الإبداع الفنى فى الصور الحديثة، يحمل فى طياته شيئاً من سمات الأطفال الذين يعكسون فى فنونهم الطلاقة والتلقائية. فقد يرسم الطفل دائرة وتكفيه على أنها تعبر عن الإنسان، وقد يزيدها خطوطاً فى أسفلها أو فى الجوانب، لتعبر عن الأطراف والأصابع. وفى هذه الحالة يظهر التكامل الذاتى المرتبط بلحظة الانفعال، فنسب الأشياء التى يصنعها الطفل فى رسومه مرتبطة بانفعالاته، وأحاسيسه، وشخصيته ككل، وهكذا حينما يتسلح الفنان الحديث ببراءة الطفولة وصدقها، فإن نسبه ترتبط كذلك بصدق انفعاله، وبسجيته، ودون التزام بمهارات معقولة، أو قواعد مسبقة.

والصورة شكل رقم (١٤) عبارة عن تمثال «دافيد للفنان :ميكل أنجلو» ويتأمل هذا التمثال يظهر بوضوح الاهتمام بالنسب بأوضاعها الطبيعية على الرغم من المبالغات التى أحدثها الفنان فى العضلات، وفى تشريح الجسم عموماً، ولا شك أن نسب هذا التمثال لا تتواءم فى الإنسان العادى، فقد اختار الفنان أوضاعه بطريقة مثالية لتعبر عن الإنسان فى ذروة صحته، وعنفوانه، وقوته وهو فى ذلك يتمثل بالإنسان الرياضى الذى أكده الفن الإغريقى.

ولو قورن هذا التمثال بالتمثال الأفريقى شكل رقم (١٥) وهو من مقتنيات جامعة زيورخ بسويسرا - لظهر بوضوح كيف تغيرت النسب إلى مبالغات وتحريفات مرتبطة بالتعبير: فالجسم أسطوانى الشكل ومزخرف، والأذرع طويلة وممتدة حتى الفخذين، بينما يظهر الفخذان فى جلسة مربعة كل فخذ يقطع الآخر، وهى أفضاء رمزية أكثر منها واقعية. ومن الوجهة الفنية لا يمكن الادعاء بأن منخل مايكل أنجلو هو المدخل الوحيد الصحيح، وأن المنخل الأفريقى مشوه

ونغشيم وبعيد عن الدراسة، فلن وصلنا إلى ذلك لكأنت نظرتنا سطحية بغير عمق. فالحقيقة أن الذى أثر على الفن الحديث هو ذلك الفن الأفريقى باللاتسب وبالتحريف، وقد ساعد هذا الفن على أن يصنع منه القرن العشرون فنه. لهذا فإن هذا التمثال حقيقة إنسانية من نوع مغاير لتمثال ميكل أنجلو، تلك الحقيقة التى يشترك فيها فن الطفل، وبعض الفنون البدائية والشعبية التى كانت النسب فى مفهومها من وسائل التعبير عن الانفعالات، وعن مضامين الحسن، التى قد تهجز المدارس الكلاسيكية ذاتها عن إيجاد هذا المدخل.

انظر جمال النسب الطبيعية فى حصان سيلين شكل (١٧). وقارنه بالتحريف الوارد فى شكل (١٨) الذى يحوى عيونا مطعوسة، ورأساً هندسية، وجسماً أملس. ويظهر التحريف فى ذروته فى تمثال المعزة الحامل شكل (٢١) للفنان بابلو بيكاسو. حيث بالغ فى الرأس ورقع الرقبة، وضخم فى الجسم ورفع فى السيقان وأكد الحوافر. إن نظرة القرن العشرين للنسب تحمل تحرفاً واضحاً، ويظهر أيضاً فى الرأس التى نحتها أميدو موديليانى شكل (٢٢). فالعينان بيضاويتان، والوجه بيضاوى محدب، والأنف مثلثى، ويختلف هذا المنهج فى جوهرة عن النسب المتوافرة فى تمثال موسى شكل (٤١) الذى يؤكد فيه ميكل أنجلو الطبيعة والمدخل الإغريقى والرومانى.

١١. الضوء

«الضوء» أحد عناصر بناء العمل الفني التشكيلي، وعكس الضوء «الظلمة» أو الظلام، لهذا يظهر الضوء ساطعاً كلما أحيط بجو من الظلمة، ويختلف الضوء كما ندركه في حياتنا اليومية، عن الضوء الذي يثرى قيمة العمل الفني. فقديمًا كان يتعلم التلاميذ في المدارس، أن الضوء الذي يدخل من النافذة وينير جوانب الأجسام التي يصدمها، لا بد أن يترك جانبها الآخر في ظلمة. وترتب على ذلك نشوء قاعدة مفتعلة تذهب إلى إخفاء جانب من الجسم المرسوم بظلاله باللون الفاتح، بينما يطلّي الجانب الخلفي الآخر غير المعرض للضوء باللون القاتم، وهو منطق أشبه بالفوتوغرافية. ولكن المغزى الفني للضوء بدأ يتضح على يد فنان القرن السابع عشر المشهور «رمبرانت» (١٦٠٦ - ١٦٦٩)، الذي تكشف في الضوء قيمة فنية يمكن أن تلفح الأجسام التي يريد أن تظهر في النور وتسحر الألباب، بينما التفاصيل الأخرى التي لا يريد أن تحتل مكان الصدارة، كأن يغمرها بجو الظلام فيكسوها بألوانه الداكنة، إلا أن الفنان في إبداعه، لم يتبع قاعدة النور والظل الآلية التي سبق الحديث عنها، لقد اعتبر الضوء عنصراً تشكيليًا عليه أن يوزعه في لوحه لكي يبني به موضوعه، ويوزن أجزائه المختلفة، فلا مانع أن يأتي الضوء من مداخل مختلفة وليس من مدخل واحد، وحينئذ يسرى الضوء في أجسام أشخاصه في الأماكن التي تساعد على إبراز «الدراما»، التي يريد التعبير عنها.

انظر مثلاً الصورة رقم (٥٦) لهذا الفنان، ومناواتها «رجل مسن على مقعد بذراعين»، وهي من مقتنيات المتحف الأهلي بلندن، لقد انسأب الضوء ليبرز الوجه بتجاعيده، واليد التي تستند إليها الرأس، واليد الأخرى المتكئة على ذراع المقعد. كما لفح الضوء العبادة السمكية التي يتدثر بها هذا الرجل الكهل، وانتقل

الضوء أيضاً خلف المقعد من أعلى، ومن الجانب الأيسر، لكنه ضوء ليست له قوة الضوء الأمامى الذى أثار الرأس، والكفين، والرداء. إنه نور سحري موزع بحساسية، وبفن واتزان، حيث ساعد على تأكيد صمت الكهولة. ولحظة تأمل الصورة يسترعى الرائي أضواء على تجاعيد الوجه، وأضواء على ثنايا الرداء، وأخرى تنير الأصابع، ثم تخفت الأضواء فى الخلف لتأخذ امامية الصورة مكانتها وبروزها.

والضوء بمقرّاه الفنى، يعنى النور الذى يعين عند إبراز خصائص الأجسام وطييعتها الذاتية المميزة، ويزيد وضوحها. أما الظلام فينتشر على الأجسام ويزيدها غموضاً، ويخفى معالمها؛ لذلك فإن الضوء هو الإشعاع الذى يكشف خبايا الأشياء ويجلو تفاصيلها، فتعيبها العين المتدوّقة وتزداد فتنة بها.

وها هو رمبرانت فى تصويره لوجه شكل رقم (١٦) يلعب بالضوء، فقد أبرز الجانب المواجه للمتفرج وخصه بعنايته فلاحته تفاصيله، بينما ترك جانباً من الوجه فى نصف ظلام، فأصبح الضوء والظل كلاهما أداتين للتجسيد والبناء، ويبحث التعبير الذى يكشف عن ملامح الشخصية وكيانها الذاتى شكل (٢٨).

لقد تعلمت أجيال من الفنانين بفنل كشف رمبرانت لعنصر الضوء كأداة للبناء فى الفن التشكيلي، ومازال تأثيره ممتداً حتى جيلنا هذا. رغم تغير الأساليب الحديثة عن القديمة. إن دراسته للضوء ستظل ممتدة أجيالاً أخرى. لأن رمبرانت كان حساساً لهذا العامل الهام، مكتشفاً قيمته عارفاً لسحره وواعياً بتأثيره. شكل ٧٩، ٢٩.

١٢ - التكرار والتنوع

إن الشيء الذى يتكرر يتأكد، يعكس الشيء الذى يمر على إبطارنا مرة واحدة فإنه يميل إلى التلاشى والتسيان، وتكرار العنصر عدة مرات يحوله إلى ملحمة؛ انظر مثلاً شخصاً يصلي بمفرده وقارنه بنفسه وهو عنصر فى صفوف متراصة فى صلاة الجماعة، إن له قوة أكبر حين يصبح وحدة متكررة فى كيان أكبر.

والعمل الفنى يحوى عناصر: قد تكون آدمية أو حيوانية، أو نباتية، وقد تكون أقواساً أو دوائر أو مستطيلات أو مربعات أو مثلثات، أو مجرد خطوط رأسية أو أفقية أو مائلة، وقد تكون مجموعة لونية متوافقة أو متباينة. فى كل حالة من الحالات السابقة يحدث التكرار. وه التكرار نوع من الإيقاع الذى يمثل تريبداً لفكرة. هذا التردد لا يتم على وتيرة واحدة وإلا انتهى بشكل آلى ميت فلا بد أن يتضمن عنصر التنوع حتى يكتسب ثراء. والتكرار صفة إنسانية عامة قبل أن تتحول إلى مغزى فنى، فالشخص يروى القصة ويسرد الحدث مراراً وتكراراً، معتقداً أن أحداً لم يسمعه من قبل، يرتدى الثياب فترى الأزرّة تتكرر والجيوب تتكرر، والخُرُفَةُ التى ينتهى بها ذيل الرداء تتكرر، ويحدث التكرار فى الرداء الواحد وفى التفصيلة حينما يتعشلقها أفراد كذبيرون ويفضلونها على غيرها، حتى أنها لتصبح زياً كزى الجنود أو الطيارين أو البحارة يرتديه كل شخص فيحس أنه ينتمى إلى الجماعة.

وفى القرن التمشكلى يحدث التكرار، لكنه تكرار متنوع، وإذا خلا من التنوع يصبح ألياً ممجوجاً فاقداً للحس والفكر معا. وفى تفصيل من حفر بارز من مقبرة الجنرال أمار محب، فى ممفيس - تبين مجموعة من الرجال يهلمون لقائدهم (مصر - الأسرة الثامنة عشرة حوالى ١٢٥٠ ق.م.) من مقتنيات متحف بروكلن بنيويورك، ويمكن ملاحظة التكرار مع التنوع، فالوجه مكرر أربع مرات،

لكنه فى كل مرة متنوع الحركة بملامح مغليرة، وتظهر الفروق حين ينفق المتفرج وهو يتفحص كل عنصر على حدة خذ مثلاً شعر الرأس للجندى أقصى اليسار، إنه مكون من ثلاث طبقات، كل طبقة لها تنظيمها الخاص، وعندما يقارن هذا الشعر بشعر بقية الجند يشهد إما طبقتين أو طبقة واحدة، وكل وجه له سحنة مميزة رغم أن طريقة رسم الأعين تكاد تكون متشابهة. والذراع الأولى من جزأين بينما الذراع التى تليها جزء واحد، وتظهر الأيدي المهللة إلى أعلى وهى أربع إيدي اثنتان معاً واثنتان منفصلتان، وميل الأصابع متنوع فى كل مرة، ويظهر ذلك أيضاً فى ثنية الإبهام وهناك يد إلى أقصى اليسار لها شكل مغاير للأيدي الأربعة السابقة، ويكمل الشكل الرموز الهيروغليفية العلوية الغائرة.

والحقيقة أن هذا التكرار والتنوع وصل إلى ما يشبه الإيقاع فى الموسيقى، فتفسير طفيف فى وضع الوجه أدى إلى نغم جديد على نفس النمط، واستقامة الرقبة أو ميلها قليلاً، غير إلى حد ما فى تعبيرات كل وجه: فقيه الجاد، وفيه المتطلع إلى أعلى، والمتوازي فى الزحام، ثم إن رص الوجوه ليخفى بعضها البعض، ساعد على إيجاد نوع من المنظور رغم أن الحفر على حجر، فهناك وجوه قريبة، وأخرى أبعد، والأيدي أبعد وأبعد، لذلك فإن هذا الحفر الذى ينبئ على أساس استخدام عناصر متكررة فى تنوع، إنما يحقق مستويات فى واقعية الرؤية: المستوى القريب من الرائى ويمثل الجنديين القريبين، والمستوى الأوسط ويمثل الجنديين نصف الخنثفين، والمستوى الثالث للأيدي العلوية، أما المستوى الرابع فتحقق بصورة غائرة فى الكتابة الهيروغليفية.

ومن الطبيعى أن يرمى كل شكل بظلاله على الآخر، مادام هو أبرز منه، كما تغوص التفاصيل فى ظلال قائمة، وعلى ذلك يتأكد التكرار المتنوع بصورة مليئة بالحيوية. تأمل - حتى فى تكرار الأعين، شكل الواحدة لأول وهلة يبدو وكأنه شكل الأخرى، لكن فى الحقيقة لم تتكرر العين بطريقة آلية، إنها تكررت بصورة متنوعة دقيقة للملاحظة، وأخذت كل عين مفزاهاً من المسافة التى بينها وبين

الشعر حينما تتجه إلى أعلى، والمسافة بينها وبين فتحتي الأنف حينما تتجه إلى أسفل، فتغيير المسافات، واتجاه كل عين، ومدى اتساع غوسيتها، كل ذلك جعل من هذه الوحدة الصغيرة المتكررة أداة تعبير بليغة في بساطة وفي إيجاز. وما ينطبق على الأعين ينطبق أيضاً على الشفاه، والأنوف، والأصابع، وسائر التفاصيل المتكررة في تنوع. إن التكرار والتنوع صفتان متلازمتان في بناء العمل الفني المعبر، ويسهمان في ثرائه.

ومتوافر في بعض الصور الإيضاحية في الكتاب عنصر التكرار، فهو ظاهر في الأشكال الهندسية في الرسم الإسلامي شكل (٤)، وفي تكرار الزخرفة البارزة على جسم التمثال شكل (١٥). وفي ذقن آشوربانيبال وشعر رأسه واجتصته شكل (٢٧)، وفي المساحات الزرقاء شكل (٥٢)، وفي الوحدات الزخرفية شكل (٨١).

١٣ . التوزيع

ويقصد «بالتوزيع» حسن انتقاء العناصر داخل العمل الفني والإجادة في ترتيبها بعضها بالنسبة للبعض الآخر، وبالنسبة للعمل الفني ككل، أما «الترديد» فهو الحس الرابط المتضمن للتكرار، بمعنى: أن كل توزيع جيد يتضمن في طياته، ترديداً لإيقاعاته، وتوافقاته، وملامحه في ثفايا العمل الفني ككل، وحينما يتكرر العنصر، ويوزع بكثير من شكل متناسق بعضه مع بعضه فإن هذه العملية يطلق عليها «الترديد».

حاول موزع في الموسيقى أن يعيد توزيع أحد ألحان الموسيقىار محمد عبد الوهاب، وحدثت مقارنة بين النغم قبل التوزيع وبعده، ولوحظ أن التوزيع أحدث تقنية للألغام الموسيقية، وتأكيداً على مصنفاتها، فظهرت عملية تركيز، أجلت النغم الواحد، وأكسبته رقة وعذوبة. وكان الموزع يزيد في تأكيد بعد المسافات بين الألغام طويلاً أو قصيراً. وأحدث بذلك نوعاً من الإجادة في استخلاص النغم، فأضفى جمالاً على اللحن بأسره.

و«التوزيع» في الفن التشكيلي له شكل مشابه، حيث إن بطنش الألوان والأشكال الكثيرة للمعارضة التي ترد في هوجة التعبير وتنطقه، إنما يتم لها تهذيب مباشر من خلال التوزيع، ولذلك تكتسب عملية الإبداع اللاواعية وعيا جديداً بالحساب الحساس المثمر، هذا الحساب الذي يكتسب خاصية أخرى مع حسن التردد، أي تأكيد الإيقاعات واستمرارها وانتشارها برهات محكم.

ومن الطبيعي أن يكون لكل فنان منهجه في التوزيع، والترديد، ولهذا يصعب وصف قالب معين لما يمكن أن يكون عليه التوزيع والترديد، فالمثل الفردي قد لا يوهل إلى التعميم الذي ينطبق في كل حالة، حتى أن مثل هذه المحاولة قد لا

تؤدي إلا إلى قاعدة مثبتة تبيح على الضرر وإعاقة الإبداع. ويمكن تحسس هذا الموضوع بالتعرض لأمثلة متنوعة للتوزيع والترديد. ففي أعمال بيكاسو، كان ينتهي اللون الأحمر الفارق فيه، إلى توزيع في نسج الصورة هو وليد التفاعلات والتحويلات العائدة من البداية حتى النهاية، أي أن التوزيع ليس مسألة زخرفية مضافة، وإنما هو حصيلة صراع القرى الذي يوفق بينها في عملية لا شعورية مستمرة ومتطورة، تنتهي بكيان للتوزيع هو من بنى البناء الفني، أي ينتمى للجسم وعظمه. وإذا فورت النتيجة بنقطة البداية لوجدت اختلافات كثيرة. أما الأمر بالنسبة «لهنري ماتيس» فيخضع للتوافق الجماعي الذي يخطط له ويحسب له مقدماً كل حساب؛ لذلك فإن توزيعه للأحمر أو الأخضر في لوحاته يحتل تقريباً نفس المكانة التي وضعت له عند التخطيط المبدئي للصورة، وليس معنى ذلك عدم حدوث تطور في عملية تحقيق الصورة. إن التطور يحدث في تكيف الأشكال والألوان وهي متخذة امكنتها، فقد يأتي الشكل منحنيًا قليلاً، أو محدباً عن الأصل، وقد يأتي الأحمر أميل إلى الوردي منه إلى النبيتي، لكن أوضاع الصورة تستلزم في الإطار المنهجي الذي خطط لها.

وفي عمل للفنان الإيطالي «أندريا ماشيا» ، ويسمى «مأساة في الحديقة» شكل (٣٨)، يبدو في أمامية اللوحة مجموعة من القديسين أصيبوا بغفوة أو بموجة من الذهول، بينما يقترب أحدهم من فوق ربوة يخطر باكعاً إلى الملاك الذي تجلى في السماء وأحدث نورا هز كل المكان ولقحه بإشعاعاته فهذا النور موزعاً بطريقة فنية لافتة للنظر، وهو توزيع مرتبط بمركز الاهتمام «الملاك». فالملاك لونه فاتح أقرب أن يكون مصدر الضوء، وهو فاتح بالقياس إلى المسحب التي يتجلى منها والتي تبدو داكنة إلى حد ما، لكن وميض الملاك يشع في الأفق خلف التلال والمباني، ثم ينعكس بشدة على الجزء الأمامي من الصورة ليصيب القديسين بلفحات مختلفة القريب من جانبه الأيسر والمتوسط من الأمام، والذي يسترخى في سبات تقريباً فوق جسمه كله، ثم يظهر الضوء على الربوة، ويأخذك

تدرجياً إلى أعلى مسلطاً فوق قدمى القديس الراكع وفوق ظهره وفى الطرقات الدائرية الأمامية حتى يصل إلى الملاك.

على أن هذا الضوء يمكن النظر إليه على أنه أحدث إيقاعاً فنياً ملحوظاً فى الصورة، بل إنه سر الحركة المضمرة التى تشكل دينمية الصورة. تأمل مثلاً نظام الضوء نفسه، وكيف تم توزيعه، إنه يتكون من موجات أفقية وأخرى دائرية. وقد وزعت الموجتان بطريقة تكاد تكون سحرية، فالضوء فى الأفق يحتل شكلاً أفقياً، ولكنه فى نفس الوقت له حواف قوسية، وهى نهاية القلال، ثم يتردد هذا الضوء فى الشرطان الوسطى الأفقية، ثم يعود ويتردد دائرياً فى بطن الجبل الأيسر، وفى الربوة الأمامية، وفى الطرق اليمنى العلوية حتى مجمل شكل الضوء على القديسين الأماميين. إنه يؤكد الاتجاه القوسى أو الدائرى المرتبط بالربوة الأمامية وبالحركات الدائرية الأخرى. إن الصورة بتوزيع الضوء فيها وترتيده مع سائر حركات الأجسام وأشكال الطرق والجبال والسحب، أشبه بالحن الموسيقى، إنها تمثل ذلك الاتزان النابع من حسن التوزيع والترديد فى قالب سحرى من إلهام الفنان وقدرته على الملاحظة والتعبير والأداء الفنى.

والتوزيع فى الفن التشكيلى ليس له وضع ثابت، وإنما يتشكل حسب طبيعة الموضوع ونقط التأكيد فيه، فهو واضح فى توزيع الملامس فى لوحة أشوربانىبال شكل (٢٧)، وواضح فى توزيع الضوء فى لوحة ٤٩ لأخوات ك. نين - على سائر القلاحين الذين تضمهم اللوحة، كما أنه واضح فى توزيع المساحات الهندسية فى لوحة فرنان ليحييه شكل (٥٩)، ولوحة رافاييل شكل (٧٦)، ولوحة بول كلى شكل (٧٧).

١٤ . التوازن

العمل الفني المتوازن تتعادل قوى الدفع فيه بحيث لا يطغى بعضها على البعض أو يزداد الثقل في جانب عنه في الجانب الآخر فيؤدى إلى عدم راحة بالنسبة للمشاهد، وصلة التوازن ظاهرة إنسانية مرتبطة بطبيعة البشر، فلو تأملت شكل الإنسان لرأيت نصفه الأيمن يعادل نصفه الأيسر. ولهذا يظهر الجسم منزاناً. ويبدو عدم الاتزان في الأجسام المشوهة بفعل الأمراض أو الحروب أو الكوارث، لذلك لو رأينا إنساناً بذراع واحدة بينما الأخرى مقطوعة من أعلى، للفت نظرننا رؤية شيء غير عادى يثير التساؤل، لفقدانه عامل التوازن. والإنسان يقف على قدمين، فلو فرض أن إحدى ساقيه أطول من الأخرى، لظهرت حركته متعثرة ووقفته غير متزنة. أى أنها تعيل بثقلها على الجانب الأقصر. ويبدو ذلك واضحاً في الصغار الذين يعانون من شلل الأطفال.

والتوازن هو تعامل في كفتي الميزان، فالثقل الذى يوضع في الكفة اليسرى تعادله بضاعة متساوية في الوزن في الكفة اليمنى. والثقل هنا غير الحجم إذ لو ان الكفة اليمنى تحمل قطناً كان حجم الموزون أكبر كثيراً مما لو كانت الكفة تحمل زلطاءً. ولكن مع هذا فإن الكفتين متعادلتان مادام الوزن واحداً. وينطبق ذلك إلى حد كبير على العمل الفني، فالصورة تظهر متزنة إذا كانت كل عناصرها موزعة توزيعاً متعادلاً، أى يسيطر على توزيعها قانون العدل، فعوامل: القوائم والغواتح، التجمع والتفرق، الظلال والأضواء، كلها مصاغة بحيث تريح الرائي. فتجمع القام في جانب وترك بقية الصورة فاتحة يخلق إحساساً بعدم الاتزان، ويؤدى هذا إلى فقدان العمل الفني لأحد مقوماته الرئيسية.

وليست هناك قاعدة على الإطلاق لخلق التوازن، فهى مشكلة يحسها الفنان

ويعانيها أثناء إنتاجه ويجد لها الحلول المتنوعة في كل مرة يخوض عملية الإبداع، ولو قال أحد أن «السيمتريّة» وحدها هي أساس التوازن لما صح هذا المبدأ على الإطلاق حيث إنه في حالات متماثلة قد يتم التوازن، وفي حالات أخرى يتحقق بالتنوع في الشكل والحجم والقائمة واللمس واللون والخط وتعبير ذلك من العوامل التشكيلية. والمثل العامي الشائع «النواية تسند الزير» يحمل فكرة الاتزان بمبدأ يختلف عن التماثل؛ فالزير رغم ضخامته لا يحمل مقومات اتزان ذاتية. وقد يكون من اليسير وضع نواة في أسفله توقف من تحركه وذبذبه. وتثبت وضعه بصورة متزنة، ويبين هذا أن بقعة بسيطة في ركن اللوحة قد توزن كتلة ضخمة في أسفلها، والمسألة متوقفة على حسن تصرف الفنان، وقدرته الذاتية الإبداعية.

وتمثال «الديك» الذي شكله الفنان بابلو بيكاسو عام ١٩٣٢، والموجود بمتحف التيت بلندن - يلاحظ فيه الاتزان الذي أبدعه في ربط علاقات بعضها ببعض، على أساس اتزان صراع القوى الذي هو وليد الاتجاهات المضادة. فلاحظ مثلاً أن الجسم الكروي متجه بثقله ناحية اليمين، ومع في نفس الاتجاه الجناحان، بينما الرقبة والرأس والذيل كلها متجهة بطريقة قوسية نحو اليسار؛ لذلك يوازن الاندفاع المتجه ناحية اليمين باندفاع آخر متجه ناحية اليسار. أما الساقان والمخالب فقد وضعت بطريقة توضح أن اليمنى عمودية بينما اليسرى مائلة. وفي الحقيقة أن مهبل اليسرى تأكيد لميل الجناح الأيسر والذيل الخلفي؛ لذلك فإن هذا الديك يبدو غاية في الاتزان، في الوقت الذي تظهر فيه إيقاعاته الحركية بوضوح.

والجدير بالذكر أن التدخل لتشكيل هذا الديك لم يكن الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة، فمع الاهتمام بالكليات واتجاهاتها من جانب الفنان، والتي تعمل قوى اندفاعية مختلفة. لذلك فإن وقفة الديك في عمومها تصل معنى الاتزان؛ لأن البروز الأيسر في الذيل له معادل مضاد في اتجاه الجسم بكلية ناحية اليمين، كما أن التواء الرقبة والرأس هو ترميد إيقاعي للجناحين والذيل، وله صدى في الحوافر الأفقية العالية في الرجلين.

ويظهر الاتزان فى التماثل المتوافر فى القناع شكل (٢)، حيث إن الجانب الأيمن يكاد يعادل الجانب الأيسر، كذلك الحال فى التمثال الموضع فى شكل (١٥). إذ أن هندسة بنائه مقامة على التماثل بين جانبيين الأيمن والأيسر. وفى تمثالى منرى مورد: الملكة والملكة شكل (٤٨) إذ كل منهما يكمل الآخر فى جلسة متقنة.

١٥ . الصنعة

الصنعة أداة التنفيذ، ومهارة الأداء، وقدرة الصياغة والإحكام، والتمكن من إدراك العلاقات، وقول الكثير بالقليل من الشكل والحجم واللون. هي مسلك الفنان وهو يبحث عن القالب الذى يصوغ فيه خبرته الجمالية، ويعبر به عن أحاسيسه ووجدانه. ورغم تعدد معانى الصنعة إلا أنها فى الفن التشكيلى المعاصر أصبحت مسألة فردية تتعلق بشخصية الفنان، وتنم عن طابعه المميز، والفن حينما يكون إبداعاً يتطلب صنعة لها سماتها الفردية، ولكن إذا كان تقليداً التزم فيه بصنعة مقتنة مينة لا دور لشخصية الفنان فى إبرازها.

وليس من اليسير فصل الصنعة عن بقية العوامل الداخلة فى بناء العمل الفنى؛ فالعمل الفنى له وحدته، وما الصنعة إلا أحد هذه العوامل، بل هى النسيج الذى يربط تلك العوامل بعضها ببعض، ويساعد على بروز شخصية فريدة للفنان.

وقد تفهم الصنعة بمعان عدة تزيد عما سبق، فقد تعنى القدرة على صقل الأجسام، أو ما يمكن تسميته مجازياً (بالحفلة)، وقد تعنى النفاة والإتقان أو براعة النقل الحرفى، أو أصول الصرفة، أو القدرة على إخراج العمل الفنى بالمهارات الصناعية اللازمة. وفى الحقيقة أن كل هذه المعانى جائزة، لكنها لو اعتبرت الصنعة شيئاً مستقلاً عن العمل الفنى ذاته، لكانت مضللة؛ إذ أن الصنعة مهما اختلفت فى تفسيرها وتعريفها ستظل جاتياً من مقومات العمل الفنى تأخذ منه بقدر ما تعطيه، وتتشكل من خلاله تبعاً لشخصية للفنان وأسلوبه ونوع موضوعه، وخاماته وأدواته، أى أنه يتحذر تصور صنعة مستقلة عن طبيعة العمل الفنى ذاته، كما يتعذر هداية الفنان الناشئ بمواصفات مسبقة عنها، ولو ثم ذلك

لضل هذا الناشئ في طريقه. معنى ذلك أن الصناعة المرتبطة بالإبداع يتكشفها صاحبها من خلال عملية الإبداع ذاتها، فهي تولد مع ولادة العمل الفني، وتنمو مع نموه، وتصل إلى ذروتها والعمل الفني يأخذ كماله.

وقد يصل أحد الفنانين إلى تقنين صنعتته بما يتناسب مع إنتاجه، ولا ضير في هذا ما دام هذا الفنان قد عرف حدود دائرته، وأبعاد فنّه. لكن يصعب أن يعيد غيره صنعتته المقتنة، فما صلح له قد يعوق غيره أو يضلله، وصنعتته تنفع غيره فقط لو كانت دائرته هي نفس دائرة الفنان، وهذا عسير، حيث إنه لا يوجد فردان متكافئان تمام التكافؤ، فالضرر أكثر احتمالاً من الفائدة.

والصناعة بالمفهوم الإبداعي الحديث - كما عكسته مدارس التصوير المعاصرة - متعددة الجوانب ومتنوعة بغنوع الفنانين واختلاف اتجاهاتهم. وأساليبهم، ومدارسهم، حتى أن الفنان الواحد قد يتكشف أنواعاً من الصناعة تتلاءم مع تعبيراته المتعددة الاتجاهات، والتي تتطور مع نموه من فترة إلى أخرى، وقد ظهر ذلك جلياً في الحقب التي مر بها الفنان بابلو بيكاسو، فقد كان لكل فترة من الفترات: الزرقاء، والقرمزية، والتكعيبية، والتجريبية، والسريالية، صنعتها الملائمة لها. كان ملتزماً بالواقع البصري في الفترتين: الزرقاء، والقرمزية، لكنه أكد الهندسة في فترتي: التكعيبية، والتجريد، وحينما اتجه إلى السيريالية كانت صنعتته تحمل خيلاً متدفقاً.

والصورة رقم (٥٧) للفنان جورج روه، ويطلق عليها «رأس المسيح»، بمتحف كليفلاند للفن بأمريكا، وهي تسجل نوعاً مميزاً للصناعة. وقد أعطى الفنان الملامح الرئيسية لكل أعماله، فهو من النوع الذي عرف دائرته وأبعاد قلته، تسار في اتجاه فنن صنعتته إلى حد كبير، وهو في هذا يختلف عن بيكاسو الذي نهج منهجاً متطوراً. وصناعة روه تبدو في ثقل السواد الذي تحاط به عناصر موضوعه فقد كسا به الوجه وأكد العين، وتفاصيل الأنف والفم، وخفف قليلاً

من تلك البطش، السوداء عندما انتقل إلى اللباس الخلفية. وصنعتة مستمدة من اهتماماته بالزجاج المعشق بالرصاص الذي أمثلات به كاتدرائيات القرون الوسطى. وقد عكس روجه في أعماله بشخصية مميزة تركت بصمتها في تصوير القرن العشرين.

وشكل (١٩) للفنان هانز هولبين، يبين مدى الدقة في إبراز التفاصيل المرصعة. في حين أن شكل (٦٩) للفنان كابل آبل يبين مدخلاً مختلفاً تماماً تفاضلي فيه عن كل التفاصيل الطبيعية، والتزم ببعض الكليات التعبيرية مع التفاضلي عن النسب، وفي شكل (٧٧) للفنان بول كلي مساحات متنوعة ومتألقة، فيها الدوائر والأقواس والخطوط الرأسية والمائلة.

١٦. الصياغة

لابد للفنان كى ينجح فى مهمته، أن يصوغ فكرته أو انفعاله فى قالب يساعد على نقلها للجسمود. والصياغة عملية تنظيمية للعلاقات التشكيلية داخل العمل الفنى، تلك العلاقات التى تبين العمل على أسس معمارية، وبغير هذه الصياغة تنزل الفكرة أو يبقى الانفعال فى وضع غشيم أشبه بالعصى النهار من قمة الجبل، بلاخط سير متوقع حيث تحدث مفاجآت وعوارض تجعل الصورة النهائية كأنها وليدة الصدفة والحظ.

الصياغة محاولة لإيجاد الثوب الملائم للفكرة أو الانفعال، كما تعنى عملية إحكام العلاقات الملائمة لهذه الفكرة وهذا الانفعال. وإحكام العلاقات يتطلب التحرك بكل خط، وكل شكل، وكل لون، إلى انسب وضع ملائم حيث يستطيع أن يلعب دوره فى الصورة الكلية كأحسن ما يتصور الإنسان، وفى الصياغة قد يرتفع الخط مليمتراً أو يتخفض مليمتراً، والعين المدربة هى التى ترى إن كان هذا الارتفاع أو الانخفاض فى صالح البناء الكلى أم ضده، لذلك غالباً ما تتم الصياغة الكلية بقوة خفية تحرك الفنان، وتعيته لا شعورياً على أن يضبط تلك العلاقات التى تبرز بدورها الفكرة أو الانفعال بالأسلوب الإبداعي الملائم.

وليس هناك صياغة متعارف عليها تمثل الحل الأمثل الذى يجب تكراره فى الأعمال الفنية، فالصياغة تتميز دائماً بالحرادة، وبالتلاؤم، والتكيف، وبالتنبثق من طبيعة العلاقات التى تسود فى العمل الفنى الذى يمارس؛ لذلك فإن إقرارها مسبقاً أمر يتعارض مع طبيعتها، إلا أنه يمكن إجراء تصور مبدئى لما تكون عليه الصياغة المحتملة لكن بعد ذلك يسلم الفنان نفسه لصراع البحث عن العلاقات التشكيلية المستقرة، فهو وحده

المستنول عن الصورة النهائية للصياغة وشكلها المستقر الذي ستؤول إليه. لهذا فإن كل عمل فنى له صياغته الفريدة المميزة، التى تعطى له ملامحه وتميزه عن شتى الأعمال الأخرى التى لها سحن مختلفة، وتقاطيع مميزة، وبصمات خاصة بها، وبهذا المدخل يبدو أن الصياغة فى أحد جوانبها تعنى البحث عن الملامح والتقاطيع والشخصية الملائمة للعمل الفنى الواحد، بكل ما يتطوى عليه من أفكار وانفعالات وعلاقات.

تأمل مثلاً صورة من إنتاج الفنان الفرنسى الراحل «هنرى ماتيس» وعنوانها: «الفتاة الهنغارية ذات القميص الأخضر» شكل رقم (٥٨) إن لها صياغة فريدة تذكر تارة بالفن الفارسى بمخطوطاته وصوره المميزة، وتارة أخرى بالفن الصينى أو اليابانى. إنها صريحة بسيطة، خطوطها زخرفية، فيها الوصف والملمس، ومحاولة الرسم الإيقاعى الذى يضبط رسم الأصابع وميل الرأس ومساحة الشعر فى توازن مع الأقواس الرأسية المميزة للمقعد وللرداء بوجه عام وللجدران الخلفية بوجه خاص.

كيف نفهم الصياغة فى أسلوب ماتيس؟ نفهمها من مدخلين: أحدهما، ما هو ملتزم به فى شتى أعماله ويمارسه فى هذا المثل الإيضاحى، والثانى فى التلقائية المرتبطة بهذا العمل بالذات الذى يمثل إحدى تجاربه الفريدة. أما عن المغزى الأول: فماتيس انصرف عن البعد الثالث التقليدى واكتفى بالمساحات المعبرة، والألوان البسيطة المنغمة التى يكونها بإحساس خاص يكسو بها السطوح فتتلاها ببريقها، ويضيف إليها مظاهر ملمسية تحكى عن طبيعتها الشيء الكثير، ويميز بعضها عن بعض فى بساطة بليغة. وأما عن المغزى الثانى: فقد نجح ماتيس فى إيجاد الترابط المميز بين كيان المرأة الجالسة على هذا المقعد الوثير، ومستنيل الصورة. فالمقعد وكيان المرأة كلاهما يمثل وحدة مرتبطة على الأرضية الخلفية المستعيلة المنغمة. ويخرج من هذا وذاك الوجه والرقبة والذراع، والأصابع، بلون

أصفر. يميل إلى الحمرة، وهو مخالف في عموميته للون الأخضر المزرق الذي ليست به سائر تفاصيل الصورة باستثناء الشريط الرقيق للأرضية المحيطة بالمقعد، والتي ظهرت بلون أصفر عليه تقاطيع البلاط. إن صياغة ماتيس مميزة لفرديته التي أضافت شيئاً لتصوير القرن العشرين الممثل للمدرسة الوحشية، بخروجها على التقاليد الأكاديمية البالية.

١٧. أخلاقية العلاقات

حينما يحكم الفنان علاقاته التشكيلية في عمله الفني، فإن لذلك نتائج أكثر من مجرد إدراك التكوين والصياغة، وأهمها ما يمكن أن يسمى «أخلاقية العلاقات»، وهو اصطلاح يعنى «الضمير المستتر» وراء تحقيق العلاقات كأحسن ما تكون، كما يعنى أيضاً أن العلاقات التى يحكمها الفن التشكيلي في ذروته، إنما هي صورة مثالية لما يجب أن تكون عليه الأخلاق في الحياة العادية. فالعلاقات بين الناس يجب أن تقوم على الصدق، والموضوعية، وتحرى الحقائق، والصالح العام، يجب أن يكون ما يحسه الإنسان داخلياً صورة مما يحققه خارجياً، لصفاء النفس، ونقاء السريرة، إنما هما محصلتان للتكامل البشري. والعلاقات في الفن التشكيلي يصنعها إنسان، لهذا فهو يعكس سريرته، ويعبر عن عقيدته، ويسجل منهجه السلوكي، عندما يتقن أو يستهتر، يصدق أو يكذب، يقتنع أو يخدع نفسه ويخدع الآخرين، ولذلك كلما خاض الفنان التشكيلي بحثاً أميناً في علاقات عمله الفني بعضها ببعض فإنه يعطى مثليين، أحدهما يتعلق بالادافع الأخلاقى الذى يلقى به متطلبات العمل الفني ذاته. والثانى هو النتيجة المترتبة على نوع العلاقات التى تحققت. فهي نتيجة أخلاقية ولها أخلاقياتها بقدر ما تؤثر في الناس، وتغرس فيهم النظام بدل الفوضى، والصدق بدل الخداع والكذب، والدقة والعناية والإتقان بدلاً من التسهيب، وعدم الارتباط بنوعية الموضوع، فمسواء كان الموضوع يتسم بالجدية أو الهزلية، بالمأساة أو الملهة، استوحى من الطبيعة أم كان مجرداً فالعبرة بمهذبية الأداء، وبما تتضمنته من أخلاقيات في ذاتها، وما تعكسه من أخلاقيات على الغير.

ولذلك فإن هذه القضية المعروضة ترد على النفعيين الذين لا يرون في قيم الأشياء إلا ما يؤدي لهم وظيفة مباشرة، كالماكل والمشرب، والكساء والتأوى. وما عدا ذلك لا يقع في دائرة اهتمامهم. وكان هؤلاء النفعيين يحسرون الإنسان

كالحيوان تحركه حاجاته المادية فقط لا أكثر. لكن الإنسان كروح شيء أكثر من مجرد حاجته إلى الطعام والملوى، إن له حياته الوجدانية ومثله وإيمانه ومعتقداته، ولولا ذلك ما استطاع أن يكون مجتمعات، وإيديولوجيات، ويشكل القوانين التي تنظم حياته مع سائر بني جنسه.

فمعالجة العلاقات التشكيلية في العمل الفني، إنما تخضع لناموس يحرك دافع الإنسان للإبداع، وهذا الدافع باستمرار يؤدي إلى التحرر من الجمود والتخلف ويسعى إلى الجديد، وإلى الأصلح، فحين تتقن العلاقات وتصل إلى مستوى الأحكام والكمال إنما تعطى مثلاً للإنسان في أسـمى حالاته عندما يتأمل ما بينه وبين نفسه، وعندما يقرسم علاقاته مع غيره من سائر البشر، كأن العمل الفني نموذج للحياة الإنسانية، بل هو قدوة ومصفاة لها، المقروء أن يرتفع بها إلى أسـمى صورها، التي هي أرقى بكثير من المتطلبات السريعة للحياة اليومية.

وبتأمل تمثال للفنان الهنري مور، وعنوانه «شخص مضطجع» قام بنحته بين ١٩٥٩، ١٩٦٤ يمكن اختبار موضوع أخلاقيات العلاقات، قبالرغم من أن التمثال مجرد، لكن هذا يقربنا إلى جوهر الموضوع، إن العبرة ليست بمضاهاتها الطبيعية ولكن في بناء الجسم بناءً فنياً، نكلما تعمق الفنان في بحث علاقاته التشكيلية، أصدر هذه العلاقات عن حس وتفكير، بحيث يمكن تصور أن حلوله هي أفضل الحلول، وأن العلاقات لا يطنى بعضها على الآخر، إن الجسم لإنسان مضطجع مجرد ومجمل التفاصيل إلا من تلك التي ظهرت في ثنايا الجسم نفسه، وامتداده بهروزه وانخفاذه، فأعطته صفة الحيوية أو صفة عضوية، ومجمل الجسم كتل مناسبة متصل بعضها ببعض تحمل مـة ومات الجسم الإنساني وتخللها فتحات دائرية متنوعة الأحجام، تمثل الفراغات الرئيسية داخل الجسم الكلى، وهي فراغات صممت في إطار الكتل الرئيسية المنصلة، ولذلك فإنها تتوسطها تقريباً، توسطاً حسياً وليس بالحساب الرقمي.

ويتأمل الخطوط الخارجية عموماً تظهر رحلة شيقة لخط يستدير وينحني،

ويستقيم وينخفض ويميل ثم يعود ويرتفع ويمر في حالة من العصبية عند نهاية الفخذين.

أما الجانب الأيسر من التمثال والذي يحتل إجمالاً الرأس، والكتف وبقيّة الذراع المتكئة على الأرض فإنه ملخص بميل ويعبر عن ثقل الجسم المستند إلى الذراع.

ولا شك أن التناسق بين الكتل اليمنى وأسيابها في اليسرى لأمر واضح، وبذلك على مقدرة الفنان وحذقه، وهذه العلاقات المختلقة من كتل متساوية وفراغات تحريها، ومعانٍ مضمرة مستخلصة من تأمل الجسم البشري لتبرهن تماماً أن هذه العلاقات وصلت إلى ذروة، وجبئذ فإن لها أخلاقياتها، أخلاقيات الإحكام والحذق والاستيقاء، وإيجاد صورة لشئ جديد فيه إبداع ولم يسبق إنجازه من قبل على هذا النحو، إنها علاقات مستريحة لاخطاً فيها ولا يطغى بعضها على البعض، بل تمثل كلا متكاملأ موزعة أجزأؤه بعدالة ملحوظة، ولذلك فإن هذه العلاقات وصلت إلى قسيعة الأخلاق، التي يتمصورها الفن، وتحتسبها في طراز هنري مور المميز.

الباب الثاني

الفن التشكيلي وسيلة للتعبير ونقل الخبرة

١٨. الموضوع

للموضوع مكانة خاصة فى الفن التشكيلى لا من حيث كونه غاية فى حد ذاته ، ولكن باعتباره وسيلة لإثارة الفنان لكشف المضامين التشكيلية التى يحويها. فقديمًا كان الموضوع هدفًا ، وكانت نتيجة العمل الفنى تقاس بمدى قدرة الفنان على تصوير الموضوع بحيث يطابق فى نهايته الصور البصرية التى تستثار عادة حوله. وقبل كشف الكاميرا، كان تصوير الموضوع بالذوات الفن التشكيلى هو البديل، لكن ليس معنى ذلك أن الفنان أعمته البصريات فى ذلك الوقت، وعجز عن أن يتكشف القيم التشكيلية المتضمنة. كان «هنرى ماتيس» يقول: «إن كشف الكاميرا أعفى الفنانين من التورط فى نقل الطبيعة، ولعله يشير هنا إلى الأعداد الهائلة من المصورين الذين كانوا يرون أن الفن هو الطبيعة، ولم يدركوا أن النظام الإيقاعى والتوافقى المستتر وراء مظهر الكون بوجه عام، لما قاله هنرى ماتيس يبين أن الموضوع ليس إلا انمظهر العارض، والعين الفنية الثاقبة هى التى تتبين من خلاله النظام الإيقاعى والتوافقى.

ويدور التساؤل: هل الفن التشكيلى تقليد، أم إبداع؟ فلو أنه تقليد لكان هذا مبررًا كافيًا لنقل الطبيعة، لكن إذا كان إبداعًا، انتفت منه صفة التقليد واتجه نحو الخلق، وكشف الجديد أو المستتر فى طبيعة الأشياء، وعندئذ ستبدو الطبيعة عارضة، والموضوع مجرد مظهر، وسيبدو الدائم فى الكشف المستتر عن النظام وفى البحث عن الجوهر.

إن لغة الفن التشكيلى من: خط، ومساحة، وملمس، وكتلة، وضوء، ولون، بما تحدثه: من إيقاع واتزان، وتوافق وتضاد، وعمق واتساع، إنما هى المحسيلة التى من خلالها يتحدث الفنان بمشاعره فيهن من حوله، ولو تخاضى عن هذه اللغة لما انتهى إلى فن تشكيلي وإنما إلى عادات شائعة غير مختبرة.

وكيف يمكن لأى فنان أن يعبر عن موضوع دون أن يستثار به؟ إن الاستثارة

ضرورية، وهى مقدمة الإبداع الفنى، وبدونها قد يتورط الفنان فى عمليات آلية لا تنتهى به إلى التعبير عن مشاعره، والفن التشكيلي قوامه نقل المشاعر والأحاسيس، ونقل وجدان الفنان إلى الراى. الفن التشكيلي عدوى بالرؤية الفنية من الفنان إلى جمهوره، لهذا لابد أن نسلم بأن الفنان ينفرد فى الرؤية التى هى وليدة إثارته من الموضوع الذى يتأمله.

وقد لوحظ أن كثيراً من الفنانين يكرسون حياتهم للتعبير عن موضوع واحد يكاد لا يتغير، وهم فى كل لحظة يتكشفون الجديد فى التعبير عن نفس الموضوع؛ هو فى الحقيقة ليس نفس الموضوع بالمعنى الدقيق، إذ إنه كلما وجد صياغة جديدة ودخل فى علاقات مختلفة، وعاناه الفنان المرة بعد المرة، فإنه يتجدد بذلك مع تجدد المعالجة، ويصبح فى كل حالة شيئاً آخر. لقد اشتهر «فان جوخ» بالمناظر الطبيعية شكل (٦٨)، (٧٢)، «مارينو مارينى» برسم الخيل ونحتها، «وديجا» براقصات الهالاه. «وسيزان» برسم التفاح شكل (٦٠) «رموليانى» بالوجوه والرسوم النصفية لشخصياته فيكفى للفنان أن يجد إلهامه من خلال موضوع معين، وسيثرى هذا الموضوع حصيلته الفنية ويقدم له معينا لا ينضب من الرقى الفنية. وتكشفا لمعالجات لم تكن لتخطر على باله فى أول معالجة لموضوعه شكل (٢٢)، (٦٤).

والصورة رقم (٥٩) للفنان «فرناند ليجيه»، وعنوانها: «امراتان تمسكان بالزهور» (١٩٥٤)، وهى من مسكتنيات متحف التيت ببلندن - تبين كيف تحول الموضوع إلى تكوين أساسه المساحات اللونية التى وضعها الفنان كجزء أساسى من الأرضية. والتى بنى عليها العلاقة الضبطية الإيقاعية التى تنظم السيدتين فى وضع يكمل بعضه البعض. ويظهر من تأمل الخطوط الخارجية أنها متفحة، ومرسومة بعناية، وتغير ملامحها حينما تدخل فى المساحات اللونية التى مهد بها الفنان كمان أرضيته. والصورة فى الحقيقة توضح كيف أن الموضوع يتحول فى يوتقة الفنان وينصهر، ليخلق منه هذا الكيان الجديد المميز الذى لا يضاهيه أى شىء فى الطبيعة.

١٩ . الشكل والمضمون

كل عمل فنى له شكل، وله مضمون. ويقصد بالشكل الهيكل العام الذى يقرم عليه بناء العمل الفنى. أما المضمون فهو المعنى الذى يحمله هذا الشكل فى طياته وينقله إلى الآخرين الذين يقدون لرؤية هذا العمل.

وكل من الشكل والمضمون لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر. فالمضمون يدرك من خلال شكل، والشكل يكتسب معنى لما يحويه من مضمون. والجسم الكروى يمكن أن يعتبر شكلاً، ولكنه يتضمن فى طياته معانى عدة مستمدة من طبيعة الأجسام التى لها نوات كروية. فالشكل الكروى يمكن أن يكون برتقالة أو تفاحة، أو كرة أو قمرًا أو شمسًا، الأمر متوقف على الخصائص التى وضعت فى طيات هذا الشكل لتعطى الدلالة على خاصية البرتقالة، أو التفاحة، أو أى شكل كروى مما ذكر. لكن اعتبار البرتقالة مضموناً ليس أمراً كافياً، لأن مجرد التعرف على الشكل الكروى على أنه برتقالة ليس دليلاً كافياً على تلاحم الشكل مع المضمون. ذلك أن البرتقالة عبارة عن تجربة يعيشها الإنسان بكامل معانيها حين يقارنها بغيرها من تجاربه لأجسام كروية أخرى. لهذا يزداد مضمون الشكل كلما استوعب خصائص البرتقالة وجاء بلامسها، وألوانها ومرونتها، وجاء فوق ذلك - بحس الفنان المميز وشخصيته الفريدة، عن استيعاب هذا المضمون باعتباره مضموناً جمالياً فريداً. لذلك فإن المضمون المرتبط بالشكل يحمل مغازى شخصية ترتبط بذاتية الفنان، وكفاءته، ونوع تجربته، وعمقها. كان المضمون حينئذ يعتبر التجربة الشاملة التى يعبر عنها الفنان، عن الجسم المراد رسمه. وثمة تجربة لفنان تختلف عن غيره، لذلك فهناك مضامين لشئ واحد، مضامين تتعدد بتعدد الفنانين فى عصر واحد أو عصور متفرقة.

اعتاد الناس رؤية التفاح كفاكهة تؤكل، ولم يعنهم من هذه الرؤية إلا جودة الصنف، وصلاحيته للغذاء، وطراجه، أما التفاح بالنسبة للفنان «سيزان»، فكان

مثيراً قنياً يحمل مضموناً بصرياً يختلف تماماً عن مضمون القيمة الغذائية. لذلك تراه وقد عالج موضوع التفاح فى لقطات كثيرة (طبيعة صامتة) - حاول من خلال التفاح أن يكسب التأثيرية الصلابة والدوام اللذين امتازت بهما أعمال الفنانين القدماء. فتفاح سيزان صلب، بنى اللون، وجاءت علاقاته لتكشف عن خصائص جديدة لم يحققها التأثيريون عامة، وكانت هى فى نفس الوقت تمهيداً للنزعة التكعيبية التى وهبت نفسها للبحث عن بناء الأعمال الفنية، وإعتبار عمارة العمل الفنى أهم ظاهرة تكسبه مقوماته.

مما سبق يتضح أن المضمون قيمة نسبية تتوقف على مذاق الفنان، وفيضه فى الإسهام برؤية جديدة، وتجربة فنية متميزة لم يقدمها غيره من قبل. وتلك القيمة تظهر الجسم المرئى بكيان مميز، لا يشبه الكيان الذى توجد عليه الأشياء فى الطبيعة، ولا ذاك الذى تألفه العادات الدارجة أو استخدامات الحياة الوظيفية اليومية، لذلك فالشكل ومضمونه التشكلى متزاوجان، لا يتفصلان، الشكل يؤثر فى المضمون، والمضمون يؤثر فى الشكل، وكلاهما يظهران فى وحدة مترابطة يتوقف إدراكها على التدقيق الذى يرى. ومن ليس لديه من الناس الخبرة فى الرؤية الفنية التشكيلية، والدربة عليها، لا يستطيع أن يرى لغة الشكل ومضامينها، فهو يقرأها فليدونه كالطلاسم، يحاول جاهداً أن يجد تفسيراً لمضامينها فى معلوماته البصرية الدارجة، وهى بعيدة كل البعد عن المضمون الفنى مظهرها وجوهرها واستجابة.

لهذا فإن المضمون المنطوى فى الشكل الفنى، هو العامل الإبداعي الجديد الذى يكشفه الفنان أثناء محاولته الابتكار؛ لذلك فهو يحتاج لفهم متجدد، وعقلية منفتحة لنقراؤه ونستوعبه.

وفى الصورة (٦٠) لوحة للفنان سيزان (١٨٣٩-١٩٠٦) «البصل والزجاجة» استطاع أن يبرز فيها مضامين البصل كأجسام شبه كروية، تتكرر فى تنوع على سطح المائدة، وفوق الطبق والفارش، بينما يظهر الكوب، كما تظهر الزجاجة فى وضع رأسى، والصورة تتميز بالحياة والإيقاع الدائرى المتكرر، كما أن مظهر

البصل، والمفرش والزجاجة والكوب والطبق والسكين يبدو في مجموعه في حالة حركة فوق سطح المنضدة الساكن المستقر، كما تظهر الجدران الخلفية بلا تفاصيل، لتزيد من إبراز الحركة السائدة في الأشكال.

أما في تمثال «المعزة» رقم (٢١) التي شكلها الفنان بابلو بيكاسو بالبرونز، وهي من مقتنيات متحف الفن الحديث بنيويورك، فيظهر الشكل والمضمون ممزوجين، أما الشكل فهو الذي نتعرف عليه من ثنايا الهيئة العامة: الرأس، والأذن، والقرون، والجسم، والأرجل، مما يجعلنا نطلق عليه «معزة». لكن الخصائص التي اكدها بيكاسو في هذا التمثال جعلته يتميز عن سائر الداعز بخواص كثيرة أكسبها له. وهي التي في مجموعه تعطي المضمون الذي اشتملت عليه المعزة، فهي معزة حامل ترهل جسدها وامتلاً بثقل. حتى أحنى ظهرها إلى أسفل في اتجاه الثقل، بينما الأرجل تبدو وهي تنن من الحمل، كما يزيد الثقل امتلاء ثديها باللبن، إن المضمون ظهر بلغة تعبيرية مضمرة في ترفيع الرقبة وتأكيد الرأس والجسد بالميزات الخاصة، كما تعلق الجسم ملامس مختلفة تساعد في إبراز هذا المضمون. انظر إلى الحوافر وهي مثبتة في الأرض تقاوم السقوط.

ويرتبط الشكل بمضمونه في العمل الفني، ولا يسهل فصل أحدهما عن الآخر، ويظهر ذلك جلياً عندما تصور لوحة فنية بالكاميرا الملونة، وتطبع في كروت لباع للجمهور. إن ثمة تغييراً يحدث حتماً في هذه العملية، فالرحلة التي تمت: من التسجيل الفوتوغرافي الملون، حتى الطبع بكليشيهات أو ألست، إنما لا يأتي بصورة مطابقة للأصل، وقد استعرضت عينات من كروت نشرتها شركات مختلفة، للوحة «عياد الشمس» لفان جوخ، ووجد أن مجرد تغيير درجة الأصفر أو الأخضر أو البنفسجي، يغير في مضمون المستنسخ نفسه، ويظهر بالنسبة لغيره من المستنسخات كما لو أن كلاً منها بعد عن الأصل بشكل أو بآخر، وأعطى صورة مضللة غير مطابقة. لذلك فإن الشكل والمضمون كلاهما يتمم الآخر، ويدركان كأنهما شيء واحد لا انفصال بينهما، وبهذا يتحقق الإدراك في العمل الفني الأصلي. أكثر مما يتحقق في مستنسخاته.

وتجربنا هذه المشكلة إلى ضرورة التحدث عن التقليد وصلته بالمضمون،
قالفلد عادة قد يتقيد بالشكليات التى يتبعها فنان آخر فى أسلوبه، لكنه لا ينتهى
إلى نفس المضمون، والمثل على ذلك واضح بين أعمال «ليوناردو دافنشى»
وأعمال تابعه «لوينى»، على سبيل المقارنة. فالإبتسامات التى انعكست على شفاه
المادونات التى صورها ليوناردو، ولا سيما فى صورة «الموناليزا» لها عمقها فى
كيان هذا الفنان وفى طفولته، كما أوضح ذلك التحليل النفسى الذى قام به
العلامة «فرويد». ولأن لوينى يختلف فى تكوينه وفى طفولته عن ليوناردو، فإن
تقيد الأول بالأسلوب والتقنية اللذين اتبعهما أستاذه لم يمكنه من الإتيان بنفس
المضامين التى تشعها صور ليوناردو فى عمومها، فسجل أكثر ما سجل التزاما
بالشكل دون الجوهر، وعلى ذلك فإن التقليد ينتهى عادة بحالة من انفصال
الشكل عن المضمون، أو إلى تأكيد الشكل وفقدان المضمون.

وليس معنى ذلك أن المضمون يعتمد كلية على فردية الفنان، فلا بد أن يأخذ
الفنان فى اعتباره الجمهور الذى ينقل إليه خبرته، وكيف له هذه الخبرة فى
ضوء مفاهيم مشتركة لها معالها فى التراث البشرى، ولولا ذلك لما استطاع
الجمهور أن يتجاوب مع الفنان، أو يتأثر بفنه. فالمضمون الذى يحمله الشكل،
يشع مقراء استنادا إلى مفاهيم، ودلائل، وخبرات، ومقومات جمالية، اعتاد
الجنس البشرى أن يتحدث بها، ويتبادل من خلالها مشاعره. وليس معنى ذلك
أيضاً أن الفنان يكرر الماضى بحذافيره حتى يضمن استمرار نقل المضامين، فهو
يتعامل مع جمهور اليوم والغد، الذى يختلف فى تطوره عن جمهور الأمس،
ولذلك فهو يحمل فنه سمعة جديدة متكيفة مع التطور، فى الوقت الذى يكون لها
فيه جذور فى ماضى البشرية الفنى. لهذا فإن التغيير الحاد - وهو مسئول منه -
يبنيه على خبرة الماضى، ويفهمه الجمهور ويحس به على أنه ترجمة جديدة
للمعانى التى عاشها كل من سبقوا، ويفهمها الجمهور لأنها ملائمة له، تتفق
ولادتها مع مولده. ولذلك فإن الشكل والمضمون يرتبطان بحلقة متحاسكة تجمع
الفنان وعمله الفنى والجمهور. ومن الأمثلة التى توضح ذلك الصور النصفية التى

عبر عنها الفنان «أميدو مودلياني»، والتي لقيت استحساناً حتى أصبحت من معالم التصوير الحديث في القرن العشرين، إن نظرة متأملة لهذه الوجوه تستدعي شيئين في ذهن المتفرج الواعي بالفن وأصوله، تستدعي في المقام الأول، صور الوجوه «الأيكونات» المشهورة بالقيوم، والتي تعكس فترة رومانية في مصر شكل (٤٦) كانت هذه الوجوه تصور بدقة فوق توابيت المشاهير من الرجال والنساء، وكانت ذات عيون شاحصة، واللوان صفراء أقرب إلى اللوان أثرية الجبال. كما تستدعي في المقام الثاني، التماثيل الزنجية بهندستها الشديدة، وتحريفاتها الملحوظة. وبهذا لا تبدو صور مودلياني شطحات فردية «ناشزة»، إنما تظهر وهي تستند إلى تاريخ حيوى من التعبير الفنى، ولذلك فقد استجاب لها الجمهور في أنحاء العالم، للخبرة العامة المشتركة التي تتضمنها في زيتها الجديد.. وهناك مثالان واضعان للعلاقة بين قطعة نحت دراسه رقم (٢٢)، قام بها مودلياني وقطعة أفريقية مصنوعة من الخشب، فالصلة واضحة في بيضاوية الوجه، وارتفاع الجبهة، وبروز العينين، ورفع الرقبة، وهذا دليل واضح على استيهاب مودلياني لقيم الفن النجوى، وانعكاسها في فنه.

٢٠- مركز الاهتمام

إن العمل الفني وجهة نظر، أو هو بمثابة رأى فى قضية تشكيلية قائمة. وتنضج وجهة النظر أو يبدو ذلك الرأى فى تركيز الفنان على نقط معينة يريد أن يجذب إليها الرأى؛ ولذلك فإن الصورة أو التمثال أو أى عمل فنى تشكلى لا يصح النظر إليه على أنه حقيقة ساكنة، وإنما الأصح استيعابه من خلال إدراك الفنان ذاته، وما حاول التعبير عنه بطريقته المميزة وأسلوبه الفريد. وعلى ذلك فإن الفنان يقود المتذوق إلى مراكز الاهتمام التى يركز عليها. والصورة قد تحتوي على مركز واحد هام يمثل بقرة النظر، أو على عدة مراكز موزعة بطريقة محسوبة فى أنحاء اللوحة، وفى الحالة الأولى تتجمع كل عناصر الصورة وقوامها المتصارعة حول هذا المركز الواحد، أما فى الحالة الثانية فتحدث تجمعات عدة حول مراكز متنوعة. ولا يصح نظرياً الادعاء بأن الوضع الأول أفضل من الثانى، أو العكس. فالمسألة نسبية ومتوقعة إلى درجة كبيرة على حساسية الفنان، وتبلور طرازه، ومدى تأثير وجهة نظره على جمهوره المتذوق.

والصورة رقم (٦١) للفنان الأمريكى المعاصر إبراهيم راتنر (١٩٨٥ - ١) وعنوانها: «امراته تقطع الخبز»، وهى من مقتنيات متحف المتروبوليتان بتيويورك، وتظهر فيها بجلاء ثلاثة مراكز اهتمام تجذب النظر. وهذه المراكز ليست فى درجة واحدة من الأهمية: فالمركز الأول يأتى فى الوجه، وانحناء الراس، والضوء المسلط على هذه المنطقة. والمركز الثانى يظهر فى الرسغين واليدين والسكين، وقطعة الخبز، ووسط المتضدة، أما المركز الثالث فيبدو فى أشكال المنازل التى تلوح من خلفية النافذة يمين السيدة ووراءها. وقد لاح فيها الضوء والتفاصيل حيث بدت أكثر جمالاً من المركزين الأولين.

والصورة عموماً مخرجة بأسلوب تكعيبي، حيث حولها الفنان إلى أشكال هندسية مليئة: بالأقواس، والمنحنيات، والبواثر، والخطوط الرأسية، والأفقية.

والمائلة والمتقاطعة، والألوان الحللة تبعاً لذلك، والتي يخترقها اللون الأسود،
فيفصل أجزاءها، ويحدد معالمها وخصائصها.

والمراكز الثلاثة التي ذكرت آنفاً، أحيطت بأضواء مؤثرة في خشب النافذة من
الخلف، وفي كساء المنضدة من الأمام؛ ولذلك فإن الصورة في مجموعها تبدو
فيها الوحدة والاتزان، وتنتقل من خلالها من مجال إلى آخر وكأنها في حركة
دائبة دون سكون أو تعب.

على أن الصورة لا تخلو بجانب ذلك، من قيم تركيبية تكمل المراكز الثلاثة
السابق التحدث عنها. فالسيدة المصورة في مجموعها، تمثل كتلة هرمية الشكل
تقريباً. محاطة بإطارين؛ أحدهما شبه منحرف من الأمام ويمثل المنضدة والثاني
مستطيل ويمثل النافذة الخلفية. وقد أخضع الفنان مركزي الصورة الأول
والثاني للتركيب المستطيل، بأن ضغط الرأس لتبدو أفقية لتمشى مع أفقية
خطوط النافذة، كما أخضع الأيدي والخيز والسكين لكتلة مائلة أفقية، لتساير
أفقية المنضدة، أما مركز الاهتمام الثالث وهو البادئ من ضلفة النافذة يمين
السيدة فهي بيوت تمثل المدينة من بعيد، كما تظهر من النافذة، لكنها رسمت
بكتلة مائلة شبيهة إلى حد ما بكتلة السيدة الأمامية، وحينئذ يمكن إدراك أهمية
هذا المركز الثالث؛ لأنه يوزن المركزين الأول والثاني ويريد قوتهم، ويعطي لمجموع
الصورة الإحياء بالثلاثة الأبعاد؛ الطول، والعرض، والعمق، فهدت الصورة رغم
تسطيحها، صرحاً مجسماً فيه الإبداع وحيوية اللون، ناهيك عن التنظيم اللوني
الذي لا يتاح ظهوره، فكل سنتيمتر مربع في الصورة إنما حلل لونياً بمجموعات
من المتوافقات؛ كالأزرق، والأخضر، والبنفسجي المزرق، بينما تظهر المراكز
الثلاثة بالألوان الفاتحة؛ الأصفر، والأخضر، والبرتقالي، والبني، والهمبي، مما
يبين بحق عمق تجربة الفنان التنظيمية الملهمة.

ويبدو مما سبق أن مراكز الاهتمام داخل العمل الفني، وسائل معينة على
تنظيم التجربة الفنية، وتصنيفها لتنتقل رسالتها بيسر إلى الجمهور المتفرج دون
أن يدري سر التنظيم أو فاعليته.

٢١. الإثارة

يظن البعض أن الفنان يستطيع أن ينتج في أى وقت، ومن خلال أى موضوع، وما عليهم إلا أن يأمروه، وينتظروا الاستجابة الفورية لهريحتهم عما بدا لهم أنه الشيء المطلوب. والحقيقة غير ذلك تماماً. فالفنان ليس أداة لتزوات سواه، ولا ينطلق في مساره بطريق ممدد مسبق، فهو لابد أن يثار بشيء ما قبل أن يخوض تجربة التعبير عما إثارة، إذا لم يهتز وجدانه منذ البداية لما يعبر عنه، فإن خط سيره في هذا التعبير سيولد ميتاً، وسيتحول إلى مجرد صنعة وحرفة لا علاقة لها بالفن.

«والإثارة» في مجال الفن التشكيلي أصبحت لازمة من لوازم الإبداع الفني، ومعناها ببساطة أن هناك مثيراً يحرك وجدان الفنان، ويهز مشاعره، ويملؤه بالحافز الذي يدفعه لخوض عملية التعبير والإبداع. فالإثارة هي المحرك الأول للإبداع. هي الرؤية الجديدة التي يكشفها الفنان ويوضحها للناس، كي يروها بدورهم، والإثارة في الفن التشكيلي ليس لها حدود، فهي متنوعة ومتغيرة ومتجددة ما دامت للفنان عين ثاقبة تلمح، ووجهة نظر تدرك، وعقل مبدع يترجم، والله قد حبا الفنانين على اختلاف مناهجهم بهذه الخاصية، أى القدرة على أن يستثاروا بالأحداث المحيطة في الطبيعة، بأوسع معانيها، وفي كل الصراعات الإنسانية التي هي وليدة تفاعل الفرد مع الحياة. فالفنانون بشر، لكنهم حساسون يترجمون أحاسيسهم المرهفة للناس، والناس يرون الدنيا من خلال أعين الفنانين فيحسون بدورهم بآلامها وأفراحها، بغموضها وبهجتها، بشراستها

ورقتها، بظلمتها وضيقاتها، بتبايناتها وتوافقاتها، أى بكل ما فيها من نظم وقوانين وإيقاعات مستغل تحكى قدرة الخائق، وتحدى الإنسان الذى يحس بضعفه أمام نظام هذا الكون الذى خلقه الله فأحسن خلقه.

لم يكن عجباً أن يستثار فان جورج بشكل هذا، ويعبر عنه موضحاً خصائص إنسانية فى ثنياته، فتبدو صورته وكأنها تصل كل تعب الإنسان فى تجواله وترحاله، فهو ليس حذاء فحسب، وإنما أثر إنسانى لمعاناة الإنسان فى الحياة بكل ما يحمله ذلك من معنى. كان «ممراته» يستجلب فى مرسومه شحاذاً ليشكل من صورته ملكاً، ويتوغل فى تعبيره عن لحيته، وتقاطيع وجهه، والأضواء المسلطة عليه، ما يجعل منه شيئاً ذا قيمة باقية. كان التفاح فى نظر «ميزان» مثيراً للبناء باللون شكل (٦٠)، وتحقيق الصلابة والكتلة التى نقلت التأثيرية خطوة إلى الأمام، ومهدت للتكميلية. كانت رقصات الباليه محركاً لوجدان «ديجا»، كشف من خلالها عن الإيقاعات والحركة والأضواء التى كانت انعكاساً للموسيقى التعبيرية المصاحبة، ولكن بلغة الشكل. وفى لوحته وعنوانها: «راقصتان فوق المسرح» وهى من مقتنيات معهد كورتولد بنندن - تبدو حركات الأذرع، والأرجل، والأقدام، وشكل الرداء، عند اللاعبين أشبه بالفراشتين تتحركان بخطوات محسوبة، وحركات متزنة فيها الرقة والشاعرية. لقد نجح ديغا فى أن يعبر عن هذه الإثارة الشاعرية، وسجل شيئاً مميزاً من محالم الفن فى الفترة التأثيرية.

وهو «روفينو شاميو» يستثيره موضوع: «النهم» فى صورته تجده ممثلاً فى هذا الإنسان المبتهل، يأكله للبطيخ، وقد وضع أمامه خمس شقات، وعبر عنه وهو يرفع كلتا يديه مبتهلاً مهلاً بنشوته من أكل البطيخ، ثم حول هذا الشخص

إلى رمز من بنى البشر، رمز يحكى من خلاله سعادة الإنسان فى امتلاء جوفه، وبخاصة حين يكون الجو حاراً، والريق جافاً، والمثير متاحاً لرى الظلم، وترطيب الحرارة. لقد نظم تمايو من قطع البطيخ إيقاعات قوسية، ردها فى الإيقاع القرسى للزراعين وأغلقها بالإيقاع القوسى للبواب الخلفى، كما ردد ألوانه الفاتح منها والقاتم لتساعد على إبراز ما استناره بهذه الطريقة الشعرية التى تقرينا من حيوية فن الأطفال، حتى لب البطيخ وضيقه رصه، والخيوط الفاصلة لألواح الخشب الخلفية، لم يفتته أن ينغمها. ويحدث بها اللمس الذى ساعد على إبراز إثارة.

إن الإثارة من نقطة البدء الضرورية لانبثاق العمل الفنى، ويزور شخصية الفنان بعلامتها المميزة، فلنبحث عنها عندما نتدقق عمل الفنان، كى ندرك ما يسعى إليه ويريد أن ينقله إلينا كرؤية فريدة محملة بالإثارة المميزة.

٢٢. التلقائية

يخطئ من يظن أن العمل الفني نسخة طبق الأصل من الطبيعة، حذق الفنان في نقلها، أو أنه ولادة ميسورة كاملة، بدايتها مثل نهايتها دون أن يعتربها التمر أو التطور. فالعمل الفني يمر في سلسلة من المراحل تتجعد الواحدة الأخرى، ويتمهد لها، إلى أن يصل في مرحلته الأخيرة إلى الشكل الفريد الذي تجده عليه. وحتى هذا الشكل النهائي يظل يعانى التغيير، حسب الرأى الذى يراه، والمكان الذى يوضع فيه. وما من عمل فنى يمكن أن يرى بنفس الكيفية وبقوة الاستجابة ونوعيتها، من كل الرواد الذين يستجيبون له عبر العصور.

صرح بيكاسو ذات مرة قائلاً: «إن الصورة لا يمكن أن تستقر فى ذهنى قبل أن أخوض فى رسمها، فعندما أقوم بتصويرها، تتغير مع تغير أفكارى، وعندما أنتهى منها، تستمر فى التغيير تبعاً لحالة الرأى العقلية. إن الصورة تعيش حياتها مثلما يعيش أى كائن حتى حياته، وتعانى من نفس التحولات التى تفرضها الحياة علينا من يوم إلى آخر، وهذا طبيعى جداً، فالصورة لا تعيش إلا فى بصيرة الشخص الذى ينظر إليها - ثم يستطرد: «كيف نتوقع من متفرج أن يعيش صورة من صورى، مثلما عشقها؟ إن الصورة تأتى إلى من أميال بعيدة، فمن ذا الذى يستطيع أن يخكهن من أى بعد أحسست بها ورأيتها لصورتها؟ وفى اليوم لئالى لا أتمكن حتى أنا نفسى من أن أدرك ما فعلته».

وواضح مقدار المماناة التى يمر بها الفنان ليمتقل من مرحلة إلى مرحلة، فى إنشائه لعمله الفنى. والمرحلة الأولى هى التخصير، وهى الفترة التى تمثل جذور الفكرة حينما تتجمع ويتأثر بها الفنان، وقد ترجع هذه الفترة إلى طفولة الفنان ذاته دون أن يدرك، تلك التى يعانى فيها من الحرمان أو الكبت، والتى قد تظهر فيها عوامل الأسى، أو طرد النقيض تمثل بالنسبة إليه حُلماً باقياً، مليئاً بالسعادة والتجارب الممتعة الحية، التى تطفو فى رجولته لتعطى له خيوط الغد المشرقة.

أما المرحلة الثانية فهي «الحضانة» حيث يقاب الفكرة لا شعوريا وتجد فرصة لتختبر، وفي ثنائها ترتبط بغيرها من الأفكار أو تتعد عنها، ترتبط بالماضي. أو بالحاضر، أو تنسلخ منهما، وهي أشبه بفترة الحمل. أما المرحلة الثالثة فتمثل «ولادة الفكرة»، وهي إما تخرج وتتكشف فجأة كما حدث مع «أرشميدس» في قانون الطفو، أو مع «نيوتن» حينما سقطت التفاحة وتكشف من خلالها قانون الجاذبية، أي تلعب البصيرة ويأخذ الإلهام بورها في ولادتها. وهنا يظهر بوضوح أن بداية نبوع الفكرة تختلف عن مراحل نموها وتطورها، حتى كمالها. فالعفوية والصدفة تختلفان عن النظام والتثبيت، وكشف القانون أو إدراك التعميم، ثم تأتي المرحلة الرابعة والأخيرة، وهي «تهذيب الفكرة»، حيث تدخل في عملية الصياغة، والبحث عن العلاقات وحبكها، والوصول بالفكرة إلى أعلى الدرجات. وهذه المراحل لا تفعل أو تخلق، إنها تسترسل في وحدة وتوافق. وكلما نجح الفنان سمح لنفسه بالخوض في عملية التحول حتى نهايتها. أما إذا عمل ضد سجيته فإنه قد يتعجل النتيجة، ويفرض الملامح، ليظمه الولادة منذ وقت مبكر وينتهي بإنسداد العمل الفني.

كم من الفنانين حين ينتهي من عمله، يظل متحيراً بشأنه لا يعرف كيف تحقق، ويخجل في نواضع أن يجابه به الجمهور. فإنه لا يستطيع أن يتكهن برضائه أو سخطه مسبقاً، وقد تعثره أزمة حتى يسمع ما يثلج صدره، فيرتاح البال، ويشجع نفسه للخوض في مفامرة جديدة.

وقى صورة للفنان «جورج بيلوز» وهوائها «عضوان في النادي» وهي من مقتنيات المتحف الأهلي بواشنطن، يمكن تأمل حركات الملاكسمين، والحكام والمتفرجين، ويمكن تصور كم من المعاناة عاشها الفنان ليضبط الحركات لتكمل بعضها البعض، وينظم من خلالها صراع القوى داخل هذا العمل الفني. وللفنان أكثر من صورة على هذا النحو، وهي تبين في مجموعها مقدار تركيزه، واهتمامه المنصب على إخراج هذا الموضوع المميز بمداخل مختلفة. انظر مثلاً في الصورة، حركة الملاكم الأيسر من بداية ساقه حتى قمة رأسه، وكيف اتخذ الجسم

خطاً متحنيّاً إلى الداخل، بينما للملاكم الأيمن انكسب عليه بحركة مكتملة، فأحدث جسمه قوساً إلى الخارج، أما اتجاه كتفيه فخط مائل في اتجاه معارض لميل خط كتف الحكم، في حين خطوط حبال الحلقة لتقية، وساكنة، لتزداد حوكة اللاعبين والتفرجين من أسفل وضوحاً، وقد وزع الضوء على أعلى وأسفل المسرح، وعلى الأكتاف والوجوه، لبيان مدى المراحل التي قطعتها الصورة لتصل إلى هذا التكامل الحي الديناميكي، ولا ريب أن انسياب الحركات المتنوعة في الصورة، والتي تكمل بعضها البعض لم تأت بطريقة عقلية بحتة، بل دخلها سحر التلقائية التي كيفت كل حركة لما يقابلها فبدت كلا منسجماً.

٢٢. الصدفة والقصد

ويحار الناس في انفن التشكيلي متسائلين: أهذا الإنتاج وليد صدفة أم قصد؟ هل هو مسألة عفوية غير واعية، لا يخلجها الفكر المنظم أو الترتيب المسبق، أم أنه وليد ذكاء مقصود، بذل فيه الفنان جهده، وعرقه، وقام بالدراسة الثانية لإنتاجه؟ وهذا التساؤل ترتبط به العلاقة بين التلقائية والنظام، ومكانتهما في العمل الفني.

والحقيقة أن الصدفة تأتي بأشياء كثيرة قد لا تخطر على الفكر المنظم. ألم يكن أرشميدس، حين قال: «وجدتها.. وجدتتها..»، منتشياً وفي غاية السرور حينما ألهمته الصدفة بمفتاح قانون الطفو الذي ظل يؤرق مضجعه، ويشغل باله شهوراً وأياماً، ولا يعثر له على حل؟ ألم تكن التكهيبية التي تكشفها بيكاسو، وبرك في مستهل القرن العشرين، وليدة صدفة، لا قصد، حيث يؤكد ذلك بيكاسو حين يقول: «عندما تكشفنا التكعيبية، لم نكن نقصد بثباتاً اكتشافها، وإنما كنا نبغي التعبير عما في نفوسنا، ألم يأت إلهام الأفكار من مصادر عديدة للفنانين، لم تكونوا يعملون لها أي حساب؟

وأن الصدفة تعني كشفاً عابراً بلهم الفنان أثناء إنتاجه، ولا يكون له وعي سابق به، أما القصد فهو عملية تهدف إليها الفنان، بتكييف رصيده السابق للوضع الجديد. والسؤال الذي يطرح نفسه في هذا المجال: هل العمل الفني إذا اقتصر على التلقائية والصدفة، يكون ناجحاً، وهل إذا اقتصر على القصد وحده يكون ناجحاً أيضاً؟

الواقع أن الصدفة، والعفوية والتلقائية كلها تعني بلوغ الأفكار بسلسلة وبفطرة وبغير تكلف أو اصطلاح، تعني بزوغ الأفكار بسجية الفنان دون القزام بمخطوطاته السابقة وتعاليمه المقصودة.

لذلك فإن نسبة من هذه التلقائية ضرورة في بناء العمل الفني، لكنها لا

تصبح نسبة مثمرة إلا إذا هذبها الفنن، وأضاف إليها حسه، وكيفها للنظام، حتى تدخل في قالب الفن التشكيلي، وتخضع لمقوماته؛ كما أن النظام يقصد لتنظيم التلقائية، أما إذا كان نظاماً مفروضاً، يمكن أن يتحول العمل الفني معه إلى مجرد صنعة يثن من فقدانها الحس والتلقائية.

لا بد إذا من نوع من التزاوج بين الصدفة والقصد، وبين منابع اللاوعي والوعي، وبين الحرية والنظام، وبين العفوية والحساب الشعوري المحكم - بغير ذلك يتصدع العمل الفني، ويتأرجح بين فوضى الأفكار العابرة والصناعة القتل، فيخرج ميتاً.

لهذا لا يكفي المناداة بالصدفة أو العفوية أو التلقائية، والتشدد بها، فما لم تدخلها نسبة من القصد والتنظيم لتصاغ الصدفة في قالب فني يحمل مقومات العمل الفني المتكامل، لقصرت عن أن تلعب دورها داخل هذا العمل، كما أن الفن ليس مجرد تطبيق قواعد، أو تعاليم، أو مبادئ مطلقة، فكل هذه الأسس نسبية، وتعين على بناء العمل الفني، عندما تتوافر الأحاسيس، والأفكار، والخبرات المثيرة، التي تنبعث من تلقائية هذا النوع من النشاط، والتزاوج بين الصدفة والقصد ضرورة في بناء العمل الفني، وتحمله برسالته.

والصدفة المثيرة للأفكار والأحاسيس، قد تكون نقطة البداية في العملية الإبداعية، وقد يتكشفها الفنان أثناء خوضه في العمل الفني، لهذا فإن لحظة انبثاقها متغيرة، ومتنوعة، والفنان الواعي هو الذي يأخذها في الاعتبار حينما تلوح له، ويدخل خيوطها مع نسيج أفكاره حتى تتعدى شحنة العمل الفني فيزداد ثراء.

والفنانين منهج مختلف في الربط بين الصدفة والقصد، أو في اتخاذ التلقائية، مدخلاً للنظام والإحكام، فلي لوحة ديجين دي بوثيه (١٩٥١) بمتحف الفن الحديث باسنتكهولم، وعنوانها عقدة بقبة رقم (٦٢) يمكن تأمل أرضية سميكة القوام عبر الفنان على سطحها بطريق الإنالة التلقائية، بهذا الشكل

المزدوج بما يشبه ألم وحواء، أو رجل وامرأة، الرجل يرتدى قبعته في أعلى الصفحة، وفي أسفلها المرأة بشعرها المتمائل وعيونها الدائرية. إن الصدقة نيعت في استخدام أداة الرسم بطريق مباشر، وبدون تردد، فأبدعت هذا الشكل الذي قوامه الإيقات الدائرية والمنحنيات.

أما في الشكل رقم (٦٢) «ميناء غنى» للفنان بول كلي، (١٨٧٩ - ١٩٤٠)، فتظهر الخطوط المتنوعة فوق أرضية متغمة لونية، والخطوط تحصر أشكالاً كثيرة تكمل بعضها البعض، والتكامل قائم على فكرة حساب كل شكل على أنه مجال يكمله الآخر في الاتجاه المضاد. والصورة في مجموعها وليدة الإفادة من التلقائية في النظام المحكم.

٢٤. التعبير

والتعبير هو الإفصاح عن المعانى بلغة الشكل، وكل جسم له معنى، والأجسام حين تتجاوب بعضها مع بعض أو تحتك تولد معانى: هذه المعانى مرتبطة بطبيعة تلك الأجسام من حيث إنها كيانات ملموسة، يمكن أن نحس بالملمس، وتدرك بالرؤية. فهذه (الحصاة) ملمساء أو خشنة، كروية أو بيضاوية، أو غير تلك الأشكال، فهي غير منتظمة - لو جاورت هذه الحصاة البيضاء، أو قطعة من البطاطس أو الدوم، لظهر التقارب أو التباعد بين تلك الأشكال، فالزلزلة المستوية للملساء التى أصغلتها ظروف التعرية والرياح، تتخذ أشكالاً متنوعة تميز عالم الزلزل، فقد تجد بين أشكاله ما هو أقرب إلى البيضة، لكن أشكال البيض فى عمومها أكثر تشابهاً، وأكثر انتظاماً حجماً وكياناً. أما قطعة البطاطس فقد تشبه الزلزلة أحياناً، والبيضة فى أحيان نادرة أخرى، لكنها فى عمومها متميزة بتواءاتها، وبشترتها، وجسمها الذى لا يبدو فى صلابته، فى قوة الزلزلة. أما الدومة، فهي وإن حاكت الزلزلة فى بعض الوجود السطحية النادرة، إلا أنها فى مجملها أكثر توحداً من عالم الزلزل، وأكثر لمعاناً. وكساؤها أقرب إلى التزيجج الخزفى من عالم الزلزل. لكن رغم ذلك هناك تشابه إلى حد ما بين الطبيعة الكلية لشكل الزلزلة، والبيضة، وقطعة البطاطس، والدومة، لكن الذى يدرك الوحدة بينهم، والفرقة من ناحية المعنى المعبر، هو الفنان التشكيلي الذى استطاع عبر العصور أن يخوض أبحاثاً كثيرة ومتنوعة، أوضحت دقائق الأشياء وطبيعتها، حتى أنه فى القرنين: الثامن عشر والتاسع عشر، افاض الفنانون فى نقل مميزات الأشياء فى أعمالهم الفنية، فنرى على سبيل المثال: صورة للفنان «فرانز هالز» وقد وضع فيها التفاحة والسكين التى قشرتها، وأبان دقائق القشرة، والتفاحة المقشورة، وخلفها جانب من قالب الجبن الرومى، وتوضح علامة السكين فى قطعها الذى أظهر ملامس الجبن بصورة مثيرة، وكان الناس فى ذلك الوقت

ينفعلون بالصور التي تحكى الطبيعة بدقة، حتى أن براعة الفنان كانت تقاس بتلك القدرة على محاكاة الطبيعة. كان هذا ظاهراً في وقت لم تكن فيه الكاميرا قد ظهرت بعد، لهذا فإن النظر لكثير من تلك الصور اليوم، يكشف عن أنها لم تكن متعمقة بقدر كاف في التعبير بلغة الشكل بقدر ما كانت منغمسة في محاكاة الأشكال الخارجية ونقلها في صور، أو تماثيل.

أما في القرن العشرين فقد ظهر تأكيد الفن التشكيلي للغة الأشكال ذاتها، والغوص فيها، وتفتيتها أحياناً دون اكتفاء بالمظهر الخارجي، بل لعل المظهر الخارجي كان معوقاً للفنانين عن أن يعبروا بصنق عن طبيعة تلك الأجسام التي كانت تحوم حولهم في الحياة؛ لذلك ظهرت الحركات الفنية: كالوحشية، والتكعيبية والتجريدية، والسيرالية، وفن خداع البصر، وغيرها من الحركات الفنية، كرد فعل للسطحية التي كانت شائعة، للاستجابة للطبيعة بمحاكاةها محاكاة حرفية. فالأشكال التي يلعب بها الفنان التشكيلي أصبحت اليوم عالماً للتأمل والبحث، أصبحت تمثل معيلاً للتجريب، يحطم الفنان أشكالاً ثم يعيد بناءها من جديد ليوجد المعاني المميزة التي توضح الرؤى المستحقة التي ابتدعها القرن العشرون. وقد ساعده في التوغل في هذا الاتجاه، كثير من الأجهزة العلمية التي أعطت بصيرة عن كيان الأشياء لم تكن متاحة بهذا الشكل، كالعدسات، والميكروسكوبات، وآلات التسجيل الضوئي، وآلات السينما وتصوير قاع البحر والأجزاء السماوية.

وها هو داميان هورتليان في صورة من إنتاجه لصورة شيم سوتينه، كيف تفاض في تعبيره عن كل ما هو متعارف عليه في القرنين: الثامن عشر والتاسع عشر، ليؤكد سحراً جديداً في التعبير.

إن لم يهمل المصدر أو يفتته. فقد حافظ عليه بلغة تحريفية حيث أطل في الرقبة، وطمس العينين، وحذب الوجه إلى ما يقرب من البيضاري. كما استخدم

وسيضاً من الجنيات الدافئة الحمراء في البشرة، فكساها بملبس مثير، أما الأرضية فلمسات الفنان فيها مكملة للشكل. وهذه الصورة يمكن التحدث عنها على أنها معبرة وتنفل حسي الفنان عن هـ شيم سوتين. ولذلك فإن التعبير في الفن التشكيلي يمكن أن يؤدي من خلال التحريفات المحسوسة التي تبرز وتؤكد وتبالغ في بعض المعالم، لتفصح عن الانفعال الذي هو المحرك الأول للتعبير.

٢٥. تعدد الرؤى

ألف الناس أن يقارنوا بين العمل الفنى، والطبيعية، وتعودوا أن يصدروا تصريحات الإعجاب كلما وجدوا تطابقاً بين الفن والطبيعة. وكأنهم بذلك يقدرون فى الفنان التشكلى قدرته على النقل والمحاكاة، بدلاً من أن يولوا اهتمامهم إلى قدرته الإبداعية، ولما استطاع أن يضيفه لتجربة ليشرية، من رؤى فنية جديدة لم يسبقه غيره إلى كشفها.

والفكرة بأن معالم الطبيعة هى الفن، قد أثرت على مسار الرؤية البصرية، وجعلت البعض يسترسلون فى إنتاج صورة مقيدة فى إدراكها، بزمان ومكان محددين، وذلك كى يحصلوا فى النهاية على «لقطه» فوتوغرافية. وانحصر الإدراك لحقب زمنية متوالية، وبخاصة بعد عصر النهضة الإيطالية - فى هذا المدخل، حتى جاء العصر الحديث الذى ساعد على التحرر من كثير من العقد القديمة، وسمع للفنان التشكلى وغيره أن يهدع وينشر إبداعاته على الناس، غير مقيد بالنظرة المحصورة فى الإدراك الزمانى والمكانى، لذلك بدأت تظهر فكرة الرؤى المتعددة فى العمل الفنى الواحد، وتأثر المسرح كما تأثرت السينما بدورهما، بتلك الرؤى الجديدة.

وهذه الرؤى المتعددة، وإن كانت من مكتشفات الفن الحديث إلا أن الطفل فى رسمه، والغنون القديمة فى تعبيراتها التشكيلية، كان لها هذا المدخل المتعدد الجوانب الذى سبقت به الفن الحديث، ويلوح هذا خاصة فى ثانيا الفن المصرى القديم - والقضية، على هذا الوضع، تدعونا إلى التفرقة بين الرؤية الواحدة، وتعدد الرؤى فى العمل الفنى، فالرؤية الواحدة التزام بصرى بقواعد المنظور والظل والنور وترجمة المرئى من مكان محدد يضبط النظرة، وزمان يكيف الإضاءة كما تسجلها عدسة الكاميرا، أما الرؤية المتعددة فلا يلتزم فيها الفنان بمكان أو زمان. فهو يضع نفسه فى

الأمم، وقى الخلف، وفى كلا الجانبين، ومن أعلى وأسفل، ومن الداخل، إذا شاء فى وقت واحد، ذلك تحت الاعتقاد أن النقييد بالرؤية الواحدة يبرز الحقيقة الفنية ناقصة. أما تعدد الرؤية فففيه الشمول، والإلمام الكامل بالخصائص الجمالية للجسم المرسوم، ويجعل للرأى يركز على إدراك التكوين وكل عوامل بناء العمل الفنى، فيعيش التجربة ويتذوقها، بدلاً من أن يتعرف على الموضوع وتقف تجربته الفنية عند هذا الحد.

حظن التكعيبيون، وفنانو المستقبل، والسيراليون، وغيرهم من تجريديين الرؤية المتعددة، ووصلوا إلى نتائج تعتبر من سمات الفن التشكيلي فى القرن العشرين.

ها هى لوحة للفنان «مارك شجال» رقم (٦٥) وعنوانها: «زواج برج إيفل» - تجمع رؤى متعددة، وتمثل صوراً مجمعة فى صورة واحدة. فالعروسان فى أقصى اليمين، يأتى إليهم من يحمل الأزهار سابقاً من الجهة اليسرى، وفى الخلف الأشجار تتعاقب: بعضها يتجه من اليمين إلى اليسار، والبعض من اليسار إلى اليمين، بينما يظهر برج إيفل والمحبون منثورون على الأرض المتسعة أمام البرج. فهذه الصورة تحتوى فى الحقيقة على خمسة مداخل: وضع العروسين ووضع الملك والنافذة التى يدخل منها سابقاً، وضع الأرضية التى توضح الأشخاص، وضع الشجر من اليمين، ثم وضع الشجر من اليسار. لكن إبداع الفنان يظهر فى قدرته على التحكم فى هذه المداخل المختلفة، وصياغتها فى وحدة تعبر عن الموضوع.

أما الصورة رقم (٦٦) فتعبر عن احتفالات بمناسبة مولد الأمير سالم فى عام ١٩٦٩. وهى من مقتنيات متحف فيكتوريا وألبرت بلندن. واللوحة تجمع ثلاث صور فى صورة واحدة. فى الجزء العلوى يظهر مولد الأمير تحف به الرعاية من كل جانب يقوم بها الخدم والحشم، وفى الوسط قارعو الطبول وحاملو الهدايا حيث تظهر بوابة القصر لتفصل بين المنظر الأول للعلوى وهذا المنظر الأوسط. ثم يظهر المنظر الثالث فى أسفل الصورة حيث يتجمع أفراد الشعب

يستفسرون من حارس الباب عن الخبر. وهناك نوع من الإحكام في تجميع الصور الثلاث في صورة واحدة ، حيث لا يبدو هناك تناقض في منطق التنظيم أو تقسيم الصورة، التي لا تلتزم بالزمان أو المكان، فسرد الحادثة اقتضى رؤيتها في مجالات متعددة.

وهناك أمثلة كثيرة لتنوع الرؤية وراثتها في العمل الفني الواحد، بوضع صور متنوعة بعضها فوق بعض، بحيث يكشف بعضها عن البعض الآخر بطريق الشفافية. وهناك رسوم في أجزاء آدمية، مضافاً إليها أجزاء من طيور، أو حيوانات، أو نباتات. ومعنى ذلك أن فكرة تعدد الرؤية لم تقف عند وصفا معينة، فقد استطاع الفنانون أن يكشفوا بخيالهم عوالم كثيرة من الأحلام الرمزية المستقرة، ومن مشاكل الدنيا الظاهرة، ولفوا بين الغامض والمكشوف، فأنثروا التصوير في القرن العشرين.

٢٦. الخيال

الخيال من أهم الخصائص التي تميز عملاً فنياً تشبكيلاً عن آخر، فكلما ازداد الخيال ثراءً، ثقل وزن التجربة الفنية المتضمنة في العمل الفني، والخيال معناه استدعاء لعدد من الصور تزدحم في مخيلة الفنان للشيء الواحد، أو هو مجموعة من الترابطات الذهنية الملموسة عن الشيء الواحد في أوضاعه المتعددة، والأصل في الأشياء التي تثير الفنان، أنها موجودة في الطبيعة في ظروف وملامح معينة، قد يغلب عليها الروتين بالنسبة للشخص العادي، تنتطق بهجتها وأثارها. أما بالنسبة للفنان، فهذه البهجة لا تنتطق، فهو يرى الأشياء مثلما يراها الطفل لأول مرة، فيها حياة متجددة ومتغيرة، ذات معان مغايرة، تزداد بازدياد تجربته، وبمقدار نموه ونضجه.

على أن الشيء الواحد قد يكون نواة لاستشارات متعددة، حين يجمع الفنان تجاربه التي اكتسبها من مصادر مختلفة، ويضيفها إلى الشيء الواحد الذي استقاربه، فإذا أراد أن يعبر عن الخوف مثلاً قد يجد هذا المعنى متوافراً في الظلام، في عيني القط اللتين تلمعان وسط الظلام، وفي أنياب النمر التي تنكشف وقت غضبه، وفي صورة مرسية منذ الطفولة من اللص أو قاطع الطريق، وفي حالة الدعر التي تنقأ ركاب القارب الذي يكاد يفترق من ارتفاع الأمواج واشتداد الريح، كمنظر كل راكب وهو يحاول أن يثبت بأي جزء من القارب كي يبقى نفسه من السقوط في البحر، كذلك خوف الأم على طفلها الذي دفعه فضوله إلى الجري في الطريق العام أثناء سير السيارات.. هذه المواقف المتعددة التي يمكن أن تستثير الخوف، قد يستطيع الفنان أن يجمعها، ويجردها، ويعكسها في الشيء الواحد، رغم مصادرها المتفرعة ليصبح هذا الشيء قادراً على التعبير عن مفهوم «الخوف»، كما يدركه الفنان ويعيشه.

والمدرسة السيريالية في الحقيقة، أكثر المدارس الفنية عناية بالخيال، فالصور

تأتى متلاحقة فى الأحلام بأنواعها: أحلام اليقظة، وأحلام النوم العميق، وتأتى تباعداً فى ترابط الخواطر واستدعائها، وفى أغلب الأحيان من كوامن فى اللاشعور. ويمتد السيرياليون أن الحقائق الظاهرة التى نتعامل وفقاً لها فى الحياة العادية، لا تمثل إلا خمس الحقائق، أما الأربعة أخماس الباقية فتستقر فى اللاشعور. وعلى ذلك فإن الفنان السبريالى يسعى بخياله لكشف تلك الكوامن المختبئة، تارة للتعبير عنها كشحنة مقلقة، أو معنى مثير، أو مضمون ملازم لتفكيره الشعورى واللاشعورى، أو للتنفيس عنها ليستريح.

وبطبيعة الحال هناك قارق بين الخيال والتصور. فالخيال لا يحد نفسه بواقع، بل يوجد واقعه من كل الإمكانيات المتاحة فى الماضى والحاضر، فهو يجمع ليولد صوراً جديدة مبتكرة، أما التصور فيستدعى الصور كما هى، هو أداة تذكر فقط للشيء كما هو كائن، دون تصرف أو تغيير.

والصورة رقم (٦٧) للفنان الايطالى جيجورجيوى شيريكو (١٨٨٨ - ١٩٧٨)، وعنوانها: «الميتافيزيقى العظيم» بمتحف القرن الحديث بنيويورك - لاحظ أن الفنان قد أضفى خياله فى إبداع عالمه اللامحدود، فالجسم الأمامى مخلق من أشكال هندسية تتعرف من خلالها على: المثلث، والمنشور، والجسم البيضاوى، والزاوية القائمة، والقرص النصفى، والأسطوانة، مع تنعيمها بخطوط رابطة لكل التفاصيل التى كونت كياناً وسط الصورة، أشبه بالتعثال أو النصب الذى يحمل مضامين سحرية لعالم ما وراء الطبيعة. أما المسرح فى خلفية الصورة، فشكله يشبه المعابد والعمارات. وبالعكس التماثل، كما تعكس العمارة القريبة ظلالتها على الأرض الهندسية التى تفوح فى الفراغ اللامحدود. ويظهر سحر الخيال بإضافة الإنسان الذى يقف متكئاً بعيداً فى الفراغ الضيق، بين الظل الكاسى والعمارات الخلقية. واللوحة من ناحية التشكيل، إضافة بجمال التكوين والترتيب، لكنها تحمل بعداً آخر وهو الخيال السحري الميتافيزيقى الذى تميز به تعبير الفنان فى القرن العشرين.

على أننا لو اقتصرنا فى حياتنا على دنيا الواقع المحدود. لكانت الحياة قفراً بلا

شعر أو خيال، معاملة، وعلى وتيرة واحدة، لا تساعد أن يعيشها أحد بكل معانيها الغنية الجميلة. ولذلك فإن الفن أحد الأدوات التي تأخذ الإنسان من دنيا الواقع إلى عالم الأحلام، والجمال، والأمال، والتمسور المتكامل الذي لا يتاح في الحياة الحادية، بكل همومها، وشقائنها، ومتاعبها اليومية. وعلى ذلك فالفنانون على اختلاف مشاربهم ومجالات تعبيرهم إنما يخلقون بنا في سماء عوالم يصنعونها بأنفسهم عليها تعوضنا شيئاً عما نعانيه من قسوة الحياة. ولا يقتصر الخيال على إثارة الفرح والسرور، فالأسى والأحزان تخف وطأتها حين نرى الأسى عجساً بخيال الفنان، فنعيه ونتحكم فيه. فتزداد نشوتنا عندما تزداد به يمرتنا عليه من خلال الفن. وما هو تمثال قديم من العصر البابلي مثل، يصور الشيطان (القرنان السابع والسادس قبل الميلاد)، وهو من التراكوتا، ومن مقتنيات المتحف البريطاني بلندن، انظر كيف استطاع الفنان أن يجسد معنى الشر من خلال هذا التمثال، وهو صورة مسنة خذصة من عالم الحيوانات المفترسة: النمر، أو الضبع، أو الذئب، يكشف عن أنيابه، وتظهر التجاعيد كلها حول فمه وجبهته وفي صدره، بينما تنكمش المخالب لتعطى وضع الاستعداد أو الانقضاض. إنه تجسيد للشراسة، وخاصة في هاتين العينين الواسعتين اللتين تشعان الشر، والفم المفتوح الذي يكشف عن تلك الأنياب المسعورة التي تريد أن تنقض على فريستها لتسحقها. والخيال هنا يعنى إعادة التجربة البشرية عن القدوة، والشراسة، والغدر، التي هي سمات الشيطان، يضعها في قالب جديد، وكما يقول جون ديوى: «حينما تستحيل الأشياء القديمة المألوفة إلى أشياء جديدة في التجربة، فهذا لا بد أن يكون خيال. وحينما يتم خلق الجديد، فلا بد للعديد والغريب من أن يصبح أكثر الأشياء عادية وحتمية في العالم. وهناك دائماً قدر من المخاطرة في التقاء العقل والكون، وما للخيال سوى هذا القدر من المخاطرة»^(١). وفي مكان آخر يقول: «إن التوافق الشجري المجدد مع القديم، هو

(١) جون ديوى، الفن خبرة، القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٦٢ من ١٥١.

بعينه الخيال»^(١). ويتضح من ذلك أن الخيال لا يتحقق في خواء، وإنما تصاغ خبرة الماضي من جديد: أي كأن نوعها، لتتلاءم مع الظروف الجديدة التي تواجهها. ولذلك فإن الخيال هو الأداة التي تساعد على التغير والتحول، ويربط الجديد بالقديم، والحاضر بالماضي، والفردى بالتراث الفنى، وقد يظهر الخيال شيئاً جديداً لا يألغه الناس، وقد يشعرون ضده في البداية، لكن سرعان ما تجددهم يتألمون عليه ويصبح شيئاً من مفاخرهم وتراثهم.

(١) نفس المرجع ص ٤٩

٢٧. التحريف

التحريف من الظواهر المهمة فى الفن التشكيلى، ويعنى التحريف عدم الالتزام بالأصل الطبيعى، لا عن عجز فى التسجيل، ولكن بهدف إبراز بعض المعانى، والتأكيد عليها، فالفنان قد يبالغ، أو يحذف، أو يضيف، يطيل أو يقصر، يجعل أو يفصل، فلا يلتزم فى كل ذلك بالعالم المرئى الذى يظن الكثيرون أنه مرجعه الوحيد فى ضبط رؤيته الفنية، أى يظنون أن الحقيقة الفنية كامنة فى الشيء، وما على الفنان إلا أن يستسلم ويسجلها كما هى، وعند ذلك يكون فى اعتقادهم فناناً موهوباً، وهم يقيسون قدراته بمهاراته فى النقل ونبقة المحاكاة، وفى الحقيقة أن العالم الخارجى لا يوجد فيه من القيم والمعانى الفنية، إلا بقدر ما ينفعل به الفنان، وطالما كانت أنفعالاته نامية متطورة، وتتأثر بتجارب السلف الذين أثبتوا قدرتهم فى الإبداع على مر الزمن، حينئذ سوف تتعدد الرؤية للشيء الواحد بالنسبة للفنانين، على أسس أن كلا منهم يحمل ماضياً فنياً قريداً، يؤثر فى رؤيته، ويجعلها ذات مذاق نوعى. فالفروق الفردية بين الفنانين تجعل الرؤية متعددة ومتنوعة، وبخاصة فى القرن العشرين الذى سمح بنمو الفردية، واعتبر أن هذا النمو أساساً من أسس المجتمع الديمقراطى الحديث.

وبدون الخوض فى تفاصيل طبيعة الحقيقة الفنية؛ هل هى موضوعية، أى فى الشيء المعبر عنه، أم ذاتية، أى فى عقل الفنان الذى يتخيل ويتصور، أم أنها موضوعية ذاتية فتجمع بين العاملين؟

نود بحسم هذا الموقف بما وصلت إليه الفلسفة البرجماتية الحديثة، وهى أن الحقيقة الفنية ذاتية موضوعية، ويتم التعبير الفنى من خلال تفاعل الفنان «الذات» مع الطبيعة «الموضوع»، والنتاج الفنى هو حصيلة التفاعل بين هذين العاملين، معنى ذلك أن استسلام الفنان للعالم الخارجى ونقله حرفياً، لا يؤدى به إلا إلى صورة فوتوغرافية سطحية للجسم الذى ينقله، وحينئذ يخرج هذا عن

نشاط الفن ورسالته، كما أنه لم عاش في خيالاته وانتج من عالمه الباطن أفكاره دون أن يلجأ إلى الطهية، فإنه حتماً سيصل إلى تعبير تنقصه دلالات الاتصال بين الناس، فيصبح هذا التعبير شخصياً، لا يستجيب له المتدققون لأنه لا يحمل قدرًا من العالم الموضوعي، يساعد الناس على المشاركة في الرؤية بما لديهم من معرفة بالتركة مسبوقة، متلقون عليها. لذلك فإن الحقيقة الفنية في أعمالها، هي تفاعل بين الذات والموضوع، ينتهي بنتيجة فنية مميزة، وهذه النتيجة في اقتربها أو بعدها بالنسبة للعالم المرئي، إنما تلجأ إلى التحريف لتستخلص المعنى الفني الذي أثار الفنان، والتحريف هنا معناه التأكيد على ما يثير الانفعالات، ويهر المشاعر والوجدان، فالفنان يبالغ في الطول أو القصر، في الضخامة أو الصغر، في الإجمال أو التفاصيل، بقدر ما يقوده إحساسه للتعبير عن الحقيقة الفنية. فالتزامه حينئذ ليس بالجسم المرئي بمفرده، ولا بإحساساته وحدها، وإنما يستثيره هذا الجسم المرئي من إحساسات فنية لها مذاقها، وفراستها، وطابعها المميز.

وهي صورة للفنان «كارل أيل»، وتسمى «استغاثة الحرية» رقم (٦٩)، رسم فيها وجه شخص أقرب لوجه الطفل في إجماله، وصور جسمه تحيلاً لكن بأيدٍ مبالغ فيها وأرجل رمزية. والدعوة للحرية تظهر في التحريف الذي يتفجر به الوجه صارخاً، صائحاً، داعياً للخلاص من القيود التي تكبل النفس البشرية وتقف حجر عثرة في طريق انطلاقها. فالمصورة ملتزمة بنسبة من العالم المرئي، لكنها نسبة تتكافأ مع الهدف المعنوي الرمزي الذي أراد الفنان أن يعبر عنه. ولذلك فالعالم المرئي الممثل في وجه الطفل، هو أقرب إلى الرمز منه إلى الحقيقة الواقعية. أما الجانب الذاتي المتدفق بالإحساسات فهو الذي كبر، وطمس، وفصل، وأجمل، ليبرز هذا الانفعال. يبرزه عن طريق هذا التحريف الذي يعتبر جوهر العمل الفني، وأساس عملية الإبداع دون تزييف، فالعيون دائرية أشبه بعيون البومة، والأنف والفم معبر عنهما بصراحة رمزية واضحة، والراس ليس دائرياً تماماً وإنما حصيلية لتقرسات وخطوط جادة، والأيدي ليست أيدياً من النوع

المالوف، بأصابع خمس، وإنما كل منها عبارة عن ثلاث أصابع أشبه بالشوك الذي يخرج من أطراف زرع الشجر، واتجاهات الأصابع يميناً ويساراً، والأرجل إلى أسفل، والرأس وهو يملأ الفراغ - كلها بنيت على تحريفات غاية في الحس، والإتقان، والدقة. وحتى الألوان - التي لا مجال للحديث عنها هنا - بنيت كذلك على هذه الروعة من التوافقات المتميزة التي هوامها التأليف والتصميم، والطريف أن الموضوع ذاته مستمد من صرخة المولود خيتما يجابه لأول مرة عالم الدنيا، فصرخته تعنى احتجاجه الأول على الضغوط التي ولد فيها منذ اللحظة الأولى، بعد أن كان مستريحاً سعيداً في بطن أمه.

٢٨. صراع القوى

كل عمل فني يتضمن مجموعة من القوى يحاول الفنان أن يخضعها لمنطقه، ويستخدمها للتعبير عن وجهة نظره، وكلمة «صراع» تعنى التضارب بين قوتين متنازعتين، في الاتجاه وفي القيم. وتعنى أيضاً محاولة إحدى القوتين التغلب على القوة الأخرى، واحتلال مكان السيطرة في العمل الفني، والفنان هو القاضي الذي يضع كل قوة في مكانها المناسب.

لو فرضنا خطاً مائلاً على لوحة بيضاء، إن هذا الخط يحمل قوة ذاتية أشبه بقوة انطلاق الصاروخ في الفضاء. وهذا الخط أيضاً يقسم الفراغ قسمين؛ أحدهما يعلوه، والثاني يأتي في أسفله. وقوة الخط تكمن في اتجاهه المائل، وما تركه من قسمين: أعلاه وأسفله، إنما يمثلان قوتين خفيتين تعملان في مواءمة مع اتجاهه، ولو تصورنا تعدد الخطوط المائلة والمستقيمة، والرأسية، في العمل الفني، لكان معنى ذلك ولادة قوى متعددة في العمل الفني، قوى لا تتجه اتجاهاً واحداً، قاتجهااتها متنوعة، ومساراتها مختلفة، لذلك فإنها تبدأ تنصارع، ليجد كل خط فيها القوة الملائمة له وسط هذه القوى الكثيرة المتصارعة. ويدور الفنان أن يوفق بين صراع القوى، بل إنه يوجه كل هذا الصراع بما يخدم غرضه، والصورة الفنية تزداد حيوية بقدر ما بها من قوى متصارعة، وتقل حيويتها وتخفت عندما تسكن هذه القوى وتستقر، حتى أن الفنان الذي لا يغلى مرجه من الداخل، ينتهى بصورة باهتة لا تحرك ساكناً إلا بصعوبة، وعلى ذلك فهو لا يستثير إلا جمهوراً ضئيلاً.

والحقيقة أن كل خط، أو منحني، له قوة ذاتية. تأمل فرع شجرة، لاحظ أن انحناءاته هي عملية عضوية مبنية على حيويته الداخلية، وعلى تفاعل خلاياها. فانحناءاته إنما تضم قوة ذاتية، لو أردت أن تقصفه أو تثنيه، لوجدت مقاومة ذاتية ناتجة عن قوته المضمرة في تركيبه، ولو استبدلت بفرع الشجر ذراعاً

إنسان، لوجدت أن القوة الذاتية فيهما تبدو حين يحكمهما في التغلب على عقبة، ولو كان أمامه ذراعان لشخص آخر لازداد الصراع كما يحدث في المصارعة اليابانية. والصورة الفنية تتضمن هذه الصراعات المختلفة التي تروح خفية مضمرة إذا كان المنهج تجريدياً، وواضحة جلية إذا كان المنهج بصرياً. وفي أي الحالات، فإن الفنان يعالج هذا الصراع بإبراز الملامح البدنية، والقوة العضوية المميزة لكل عنصر، وتكثيفها في نفس الوقت ليظهر لها معنى جديد، في مقابلتها للعلامات الذاتية والقوة العضوية لعنصر آخر. ولذلك فإن هذه المحاولة تعد كشفاً جديداً، بل إبداعاً، حيث إن الفنان يوضح لأعيننا علاقة بين صراع القوى المعبر عنها، لا نتمكن بدون معاونته أن نكشفها لأنفسنا.

وقد يلوح صراع القوى بين شيئين متضادين: الأبيض والأسود، الراسي والأتقي، النور والظلمة، الثابت والمتحرك، الهندسي التجريدي والعضوي، ولو وسعنا الدائرة، لتشمل فنوناً أخرى، للاح الصراع: بين الخير والشر، بين الأخلاقي واللاأخلاقي، بين الاجتماعي الإنساني العام والأناشي الطردى، بين الديمقراطية السمحة والديكتاتورية المتسلطة، وفي العموم بين الجنة والنار.

وستظل مهمة التوفيق بين الصراعات المختلفة للقوى المتنوعة، غاية الفنان مهما اختلفت أدواته.

وفي الشكل رقم (٢٧) للفنان جيو پومودورو، واسمه (واحد) وهو عبارة عن قطعة نحت من مفتتات متحف التيت بلندن (١٩٥٩) - نشاهد توفيقاً بين صراع القوى في الجسم الإنساني التجريدي. الذي يلخص تقريباً ظهر الإنسان. والقوى المتنوعة الواضحة نوعان: نوع يمكن تحسسه من الداخل، ممتلىء ويندفع إلى الخارج كما هو حادث في الكتفين وأسفل الوسط، ونوع عكسي مضغوط من الخارج ويمكن تحسسه في الوسط عرضاً وطولاً. على أن الخطوط العامة للتمثال لا تخلو من صراعات شد وجذب، حينما تتموج وتميل، وتستقيم أو تنثنى، لتصف كياناً معبراً. تأمل الخط الخارجى من أعلى، ومن الجانبين، ومن أسفل، وفي الوسط، وستدرك إلى أي مدى تحتوى هذه الكتلة الهرنزية (مقاس

١١٤ × ٨٢,٥ × ٢٤) بوحدة، على قوى متنوعة نجح الفنان يومودورو في الانتقال بها من واحدة إلى الأخرى بطريقة أنسيابية مسترسلة، تجمعها وحدة أو كما سماها الواحد، ولا تخلق كتلها المناسبة من الإحساس بالعصبية والتوتر الذي يعنرى الجسم الإنسانى فى لحظات التحفز، والقلق، والاندفاع. أليس مثيراً حقاً أن ينجح الفنان فى تحويل البرنز إلى تلك المعانى المعبرة عن التوتر، والقوى المتصارعة؟

٢٩. الأسلوب

الأسلوب يمثل السمة الشخصية للفنان والتي تنعكس في فنه، هي بصمته المميزة التي يمكن بها التعرف على شخصيته، أو هي مجمل العادات المنهجية والإيقاعات ومجموع «الكليشيهات» التي تتكرر من خلال تعبير الفنان، رضى بذلك أم لم يرض، فهي تنبئ القارئ أو الرائي عن طبيعة هذه الشخصية الفنية التي يفرقها، أو يتذوق إنتاجها الفني - بعبارة موجزة: الأسلوب هو الشخصية متبلورة.

والفنون تقسر بعضها البعض: ففي الأدب يذكر «طه حسين» بإفاضته وترويده المعاني بأكثر من وجه، وبعاطفته الغياضة. بينما يبدو «المقاد» وكأنه ينحت في صخر، ويتعرض لدقة اللفظ، ومنطق الأفكار وتسلسلها. وفي الوقت الذي يبدو فيه «نجيب محفوظ» أميناً، مدققاً، ملتزماً بالوصف والواقع، نجد «توفيق الحكيم» وقد أطلق لخياله العنان ليخلق لنا في عالم من خلقه. وتبدو المعاني المنسابة، المثارة، الخالصة، في شعر «نزار قباني»، في حين أن «أحمد شوقي» يلتزم ويعطى ثورته نفحة بأسلوب متوارٍ يحافظ فيه على التقاليد إلى حد كبير. ولا شك أن «المحمد عبد الوهاب» أسلوبياً في اللحن يختلف عن: «الموجي»، و«السنباطي»، و«الطويل»، و«بليغ»، وهؤلاء في مجموعهم يمثلون حقبة تختلف عن «زكريا أحمد»، و«صالح عبد الحى»، و«عبد المطلب».

والفن التشكيلي عكس أساليب متنوعة منذ أقدم العصور، وكلماً توغلنا في القدم، نجد الفن الجمامي يحمل أسلوباً عامماً، كما حدث في المصري القديم، والآشوري، واليوناني، ويظهر ذلك واضحاً في الفن الإسلامي. أما في العصر الحديث الذي اهتم بالأفراد كأفراد، واعتبر الشخصية المميزة المبدعة غاية ما تصبو إليه التربية، فإن كل فنان تشكيلي لا يكتسب عالمية إلا إذا اعترف بأسلوبه، وهذا الأسلوب يبدأ عامضاً غير معترف به. وكثيراً ما يبدأ الفنانون بتقليد

غيرهم، وهم في هذا التقليد يخفون شخصيتهم وراء من يقلدون، وأحياناً ينحدرون بما يقلدون فلا تظهر لهم شخصية. لكن الفنان القادر على هضم ما يقلد، واستيعابه، وإعادة إظهاره بإضافة شخصيته فوق الخبرة التي حملها من غيره، فاحتمال بزوغ شخصيته بأسلوب جديد فريد، أقرب للمثال. ويحمل تاريخ التصوير دلالات كثيرة تبين فترات حاسمة في حياة بعض الفنانين، أمضوها في تقليد غيرهم، لكنهم خرجوا من ذلك بشخصيات جديدة غير ما يقلدون. فقد نقل فان جوخ صوراً لـديلاكروا، ونقل بيكاسو صوراً على الفنان سورا، كما نقل مائيس عن الفارسي، ورووه عن الرجاء المعشق بالرصاص للقرون الوسطى، وانفعل دوميهيه بأعمال رمبرانت وبالفموة الذي اكتشفه، حتى ميكل أنجلو افتضح أمره وهو صغير حينما باع تعالاً على أنه قطعة أثرية، وتكشف فيما بعد أنه صانعها ومقلدها. ولكن هؤلاء، انتهوا بشخصيات ذات أساليب مميزة عرفها العالم، وأصبحت رصيداً إنسانياً تفخر به المتاحف العالمية.

ومع هذا فالعصر الحديث بحريته، لم يتحدد بقواعد مغلقة للأسلوب، فبعض الفنانين الحديثين يفرغ أنفعالاته في أكثر من أسلوب، مثل بابلو بيكاسو، والبعض الآخر عاش حياته كلها في أسلوب واحد، مثل هنري مائيس، وجوان ميرو. الأول يجرب ويغير ويفاجئ، والثاني يتعمق ويتمركز ويصل إلى البلاغة في نطاق النظام الذي كشفه منذ وقت مبكر، وأصبح يميز بصمته وأسلوبه.

وها هو «ماكس بيمان» في صورة العائلة يوضح أسلوباً تعبيرياً مميزاً ينتهي على التحريف والمبالغة أحياناً، في الوجوه أو إطالة الأجسام، أو تكبير العيون، والصورة في مجموعها مأخوذة من لقطة علوية، حيث يبدو كل عنصر في وضع منخفض عن مستوى النظر، وحركات الأيدي العديدة دليل واضح على الوظائف المتعددة التي يمكن أن نرسم لها اليد بالنسبة للسيدة التي تقرأ الجريدة أخصى اليمين، أو المفكرة المجاورة لها التي وضعت يديها على صدغها واسترسلت في التفكير، أو الوسطى التي حجبت وجهها بيدها، أما الواقفة التي تنظر في المرأة فوضعت يدها على رأسها، كذلك الطفل المضطجع في الأمام، والصورة مليئة

بالحركة، وبالصخب، وتبين حالة القلق والاكتئاب والتفكير التي تمر بها هذه الأسرة، وهي مثل ناجح للأسلوب التعبيري، بمعناه الحديث.

ويظهر الأسلوب المميز في تمثال اخناتون رقم (٢٥)، حيث الاقتراب من الطبيعة بوجه تحيل وشفيتين بارزتين وذقن ممثلة، بينما يظهر أسلوب الديك في الشكل (٢٦) باهتمامات ملمسية خاصة في الريش والفيل والعراف والوقفة المميزة.

٣٠. الرمزية

الرمزية لها معانٍ متعددة، قد تعنى التعبير عن فكرة بعلامات بسيطة مميزة، ففي مصر القديمة كان الخط المتعرج يرمز لمياه البحر، والدائرة التي تخرج منها خطوط تنتهي بأيد ترمز لآتون والشمس. وفي المسيحية. كان الصليب يرمز للتضحية في سبيل الإيمان، واستخدمت بعض الحيوانات والطيور مع مرور الزمن رموزاً لمعاني فداولها الفئانون، فالأسد رمز للقوة، والحمامة رمزت للسلام، والتعبان رمز للخيانة والغدر. كما رمز للسم أو الترياق عند أصحاب الصيدليات. ولصعوبة تصوير الفكرة أصبح من الضروري تجسيدها في جسم رمزي له معاني مرتبط بها عند الناس، هذا الجسم حيا أو صامتاً هو بديل عن الفكرة، ونائب عنها، يحمل معناها، أي أنه رمز لها. وتتعقد المسألة حين تذكر كلمات تحمل معاني كثيرة، مثل الخير والشر والشجاعة والجبن، والحرية والعبودية، والعدل والظلم - لا بد لهذه الكلمات من صور تمثلها وتصبح رموزاً لها. فالخير قد يرمز له بسنبلة قمح أو بشجرة زيتون، والشر قد يرمز له بوجه الشيطان، يقرون وعيون متسعة، وشعر هائج وانياب بارزة. وهكذا في بقية المعاني.

وقد حاول الكاتب ذات مرة أن يستخرج من بعض صفات التلاميذ، لمكرتهم عن الحرية للتعبير عنها بالرسم، ذلك خلال برنامج تليفزيوني، فصورت طفلة السمك يخرج من شبكة الصياد، وصور طفل العصافير تخرج من قفصها وتطير، وثالث صور سجيناً يحطم السلاسل، ورابع صور السجين يحطم القضبان الحديدية ويخرج منها. ورسم خام، جندياً وطنياً يحمل بندقية ذات سنكي ويطعن به عدو الوطن.

والرمزية تظهر جلية في رسوم الأطفال، فالطفل يرسم الإنسان دائرة وتحتها خطان ويكتفي بذلك، والرمزية عند الطفل تعنى الحذف، أو الإطالة أو المبالغة في

الحجم، أو التصغير. فالمسائل نسبية: الملك أكبر من الرعية والشرطي لى المبدان أكبر من المارة. والمتفرجون على الكرة لهم عيون وليس لهم آذان، واليد التي وصلت إلى التفاحة كبيرة، وبقية الأيدي محذوفة لأنها لم تصل. وليس عجيباً هذا الأسلوب، فالطفل عندما يلعب يضع عصا بين فمخنيه ويجري، متصوراً أنه يمتطي جراداً، أو تراه يقلب منضدة ويقودها أمامه، متصوراً أنها سيارة، أو يرمس النعال بعضها بجوار البعض ويخاطبها على أنها أصدقائه.

وقد لمعت الرمزية في الفن التشكيلي مع بروز السيريالية. فالسيريالية تلعب على الأحلام وعلى اللاشعور، وتعتقد أن أربعة أخماس الحقيقة مستتر في اللاشعور. لذلك فإنها تتعامل مع هذا الجانب الخفي من طبيعة الإنسان، وتحاول الإفصاح عنه، تكشف بذلك عن المعاني المغلفة التي كثيراً ما تؤرق الإنسان، وتسبب له المضايقات، والكوابيت والحرج.

انظر إلى الصورة رقم (٢٩) للفنان دشرينده، عنوانها حلم المسجون. لقد تخير «قرويد» هذه الصورة ووضعها في افتتاحية كتابه عن التحليل النفسي، ماذا يقول الفنان من خلالها على لسان المسجون، إنه يتصور نفسه على هيئة أشباح تستطيع أن تقف بعضها فوق البعض، أو تتسلق أو تطير في اتجاه شعاع النور المخرق للنافذة. إن النافذة عالية، وهي الفتحة الوحيدة التي يستطيع منها أن يجد حريته التي يحلم بها، ومن خلالها يتم الخلاص، لكنه جثمانياً لا يستطيع أن يصل إليها، أو يحطمها ويخترقها، إنه لا حول له ولا قوة، وعلى ذلك يبدو له الضيق في الحلم، من الممكن أن يتحول إلى فرج، والمسألة يسيرة فقد أصبح في مقدوره كشبح أن يتسلق ويطير ويخترق، وبذلك يتم خلاصه. فالفنان لا شعورياً رسم الأشباح شبيهة بالمسجون، ليؤكد إمكانية هذا التحول الرمزي، لتحقيق فكرة الحرية بصورة رمزية.

أما النمل الآخر للرمزية في صورة الفنان «بول كلي» وعنوانها «المسجون الأحمر» رقم (٥١) - فقد رمز للأسمى فيها بناثرة، أو مستطيل، أو مثلث، دون أن يشغل باله بتشريح ودراسة الجسم الإنساني، والعناية بنسبه أو

بتفاصيله. لهذا فإن الصورة على هذا النحو. مثل واضح للرمزية التي يعتمد عليها الفنان في تعبيره. وهذه الرمزية ليست - كما يظن البعض - أنها يسرت التعبير وجعلته غي متناول أي شخص غشيم نيس لديه دراية بأمور الفن وما تطلبه من معاناة، فكل رمز يستخدمه الفنان أو الطفل في تعبيره، لا يصل لقوته التعبيرية إلا إذا كان محملاً بتجربة طويلة من ماضي الفنان أو الطفل، وإلا خرج الرمز خاوياً سطحياً، وسواء أكان الرمز مجرد دائرة أو وجه إنسان فالعبارة هي في القوة التعبيرية التي تشع من الدائرة أو الوجه، ولذلك يمكن أن تكون الدائرة مجرد وحدة هندسية مرسومة بالبرجل، ويمكن أن تكون شكلاً دائرياً يستوحى من خلاله طبيعة الدائرة في عمومها كما تلاحظ في التفاحة والبرتقالة والليمونة والرمانة والكرة والشمس والقمر وندى المرأة، نكلما حملت الدائرة الرمزية مجمل خبرات تشير إلى العديد من الأشكال التي تمر في خبرة الإنسان كانت الدائرة رمزاً معبراً، وإي دائرة لكى تصير وجهاً، وإي وجه لكى يصير دائرة، فإن كليهما لا بد أن يعبر الرحلة الرمزية التي تجعله يتفجر بالمعاني وينقلها إلى الناس، وينطلق التعبير، كما تنطلق الرمزية إذا كان الوجه مجرد قساعات بلا قوة تشع من خلالها، أو إذا كانت الدائرة مجرد علامة بسيطة لا تجرية تحملها في طياتها وتكون قادرة على إشعاعها. ففي الرمزية أن العبارة بتحصيل الشكل مضمون الخبرة مهما بسط كنهانه أو تعقد، فالرمزية تستقر في الإشعاع المضمن الذي هو طبيعة الرمز ومن لحمه ودمه، وليس شيئاً خارجاً عنه

٣١. التجريد

من خصائص الفن التشكيلي صفة «التجريد». والتجريد تعميم من واقع الخبرة البصرية العارضة لكشف القانون التشكيلي الدائم الذي تتميز به الأشياء. أو هو الحالة التي يكاد يلفى فيها الفنان ذاته العارضة، ليتكشف ما هو مشترك بينه وبين غيره في عملية الإدراك، أي يكشف العام الذي يمكن أن يتحول إلى الأبجدية الأولى التي يستخدمها كل فنان في تشكيله، فيوجد أرضية موضوعية تلتقى فيها الحواس، وتتغشغ الرؤى، وتلتحم المشاعر.

قال الفنانون لأنفسهم، مثلما قال الفلاسفة من قبل: «هذه الشجرة التي أمامنا لا تمثل الحقيقة. إنما الحقيقة هي التي يمكن أن تستخلص من عديد من الشجر الذي يمر تحت حراستا يومياً، والذي مر على حواس من سبقونا، وسيمر على من يأتي بعدنا». إذا فكرة الشجرة المجردة يمكن أن تكون الشكل المميز المستخلص من كل الشجر: من الماضي، والحاضر، والمستقبل، أو هي القدر المشترك من الأسس التشكيلية التي يقوم عليها سائر الشجر. قد يعبر عنها الأطفال الذين هم قبل العاشرة تقريباً، بخطين متوازيين فوقهما دائرة، والخطين المتوازيان العموديان على صلعة الكراسة، إنما يجريان فكرة الساق، والدائرة تجرد الفروع والأوراق، ويصبح هذا التعبير لغة تجريدية مشتركة عند سائر الأطفال في شتى أنحاء العالم.

لكن الفنان التشكيلي حين يجرد، قد يغوص إلى القوانين التشكيلية التي توحى بها الشجرة، باعتبارها مجموعة من الإمكانيات القوسية، والترديدات الخضراء المتنوعة ذات الأشكال النحنية البيضاوية، كما فعل موندريان حين جرد الشجرة. وعلى ذلك يتبارى الفنانون، كل بطريقته وحسب إلهامه، ليعطى من مجموعة الخطوط، والمساحات، والحركات، والأحجام، والألوان، والقوائم والفوانح، ما يشع خصائص يحميها المشاهد في عموم الشجر، وإن كان لا يستطيع أن يجد آثاراً ترتبط بالرؤية المباشرة البصرية لشجرة معينة في رسم الفنان، ويصبح

التجريد. بهذا المعنى، هو المدخل المتحدى للتعبير التشكيلي بالنسبة للفنان، وبالنسبة لمتنوع الفن. فالتجريد وإن كان ينبثق من الرؤية المباشرة للخاص، إلا أنه بعد أن ينتهي الفنان منه، لا يكون له أية صلة بالخاص، ولا يصح أن يقارن به. ولما كان التجريد يهـُـذل في حقيقته لغة الفنانين التشكيليين الأصلية فقد انقسم الفنانون إلى طائفتين: الأولى تبدأ من الخاص وتنتهي بالعام، والثانية تفكر في العام مباشرة دون اللجوء إلى الخاص. بمعنى أن الطائفة الأولى قد تنظر إلى التلحاح والبريق والكرة والشمس، والقمر، وتنتهي إلى الشكل الكروي الذي يمثل خصائص كل هذه الأشياء. أما الطائفة الثانية فقد تبدأ بالكرة: الكروية، دون الاعتماد على شكل خاص، وتسلم أنها من الأشكال المجردة التي تنطوي تحتها أشكال بصرية عديدة، ويمكن أن تثير المتفرج دون مقارنته بشكل طبيعي خاص، ويترك أمر ذلك للمتفرج الذي يؤولها كما يرى، فهي من الشراء بحيث تحتل تأملات متعددة، وبسواء بدأت بالشمس وانتهت إلى شكل كروي، أو بدأت بشكل كروي وأشاعت في حساسك ما تحسه في الشمس، فإن الشكل النهائي سيثقف نجاحه على قدرته في إثارة إحساسات الرائي، رغم تجرده، وقد سبق أن أوصى الفيلسوف «هويتهد» بأن يحول الفنان الحسوس إلى مجرد كما يحول المجرد إلى محسوس، فتزواج الاثنين كقيل بإثراء رؤيتنا للعالم وإدراك قواعده التشكيلية.

لقد كان الإسلام من الأديان التي وجهت إلى التجريد، وسبقت الحضارة الإسلامية الاتجاهات الفنية المعاصرة، في صرف الناس عن الملموسات إلى ما هو أعم، وهو الاتجاه الموصل حتماً إلى الله الواحد الأحد، الذي هو في كل شيء ولا يشبهه أي شيء، تأمل كراتيش بعض المساجد، تشاهد شكلاً أشبه بالعروسة المجردة، يتكرر على امتداد حافة الجدران، وتأمل أكثر، تجد هذا الشكل في تكراره إنما هو امتداد تجريدي لأشكال المصلين في صلاة الجماعة، يقفون صفاً واحداً، الأيدي متطوية على الصدور فتحدث الأقواس الجانبية، بينما تكرر الجلابيب هو الشكل الدائري المتكرر، في أشكال تلك العرائس التجريدية المتتالية المتكررة.

والتجريد له مظاهر متعددة فى الفن التشكلى . كما أن المداخل إليه متنوعة ، لكن النهاية فى عمومها تتسم بالطابع التجريدى . ولعل ذلك من الأسباب التى دعت بعض النقاد إلى القول بأن أية قطعة من الفن التشكلى هى «تجريد» طالما انطبق عليها كلمة فن ، حيث إن عمق العلاقات التشكيلية ينقل القطعة من مستوى التقارب السطحى إلى الطبيعة ، إلى عالم الفن .

فإذا أخذنا على سبيل المثال ، لوحة «الثور الأسود» للفنان بيكاسو شكل رقم (٣١) ، لوجدنا أنها غاية فى التجريد ، ورغم أننا نستطيع التعرف على الثور من هذه اللوحة ، إلا أن الخطوط والمساحات إنما تلخص رجالات من التمسك من مستوى إلى آخر : لخصت التواءات والانخفاضات وحولتها إلى خطوط خارجية موجزة ، ومعبرة عن المعالم المميزة لجسم الثور ، كما أن هذا التلخيص حولها إلى إيقاعات قرسية متتابعة ومندفعة ، تحمل سمات الاندفاعية التى يتميز بها الثور ، والتى تنتهى بطريقة رمزية فى اتحناءات القرنين نمو الامام .

أما إذا انتقلنا إلى التمثال المسمى «شخصان» للفنان «باربارا هيپورث» ، والمحفوظ يتمتع بالثبات بلندن ، شكل رقم (٣٢) لوجدنا أن التجريد انتهى إلى مرحلة هندسية بعدت كل البعد عن المدلولات البصرية للشخصين . فالشخص جهة اليسار عبارة عن كل عام ، أو هيئة تحمل فى شكل مجمل هندسى ، الكيان الخارجى لجسم إنسان ، أما الفتحة الدائرية فهى الرمز للعين . والشكل الأيمن امتدت فيه الفتحة الداخلية بطول الجسم ، والشكل فى مجمله يمثل لغة أخرى لإنسان ، وما اتجهت إليه باربارا إنما يعد مدخلاً آخر للتجريد أقرب إلى الهندسة منه إلى نقل الطبيعة .

وتظهر مآذن القاهرة وأسطح المساجد ، بما يحيط بها من كرائيش مميزة على هيئة عرائس أقرب إلى شكل الإنسان ، بل لعلها مجردة عنه ، وفى تكرارها بإيقاع مقابل للإيقاع الذى يمكن مشاهدته فى صف المصلين فى صلاة الجماعة فى

المسجد، حيث يقف الجميع وانزعهم فوق هـ، دورهم في استقامة، وفي صف واحد مستقيم.

أما في الشكل رقم (٣٤) وهي صفحة من القرآن بها سورة الفاتحة فقد أمكن للمصمم والخطاط أن ينظما التصميم بحيث يعكس قيمة تجريدية مميزة. فالزخارف تعمل إيقاعاً دائرياً متكرراً، ومتحركاً، وتحتها مستطيلات متنوعة الأشكال والأحجام، أما الكتابة فلها مظهر تجريدي من نوع آخر مميز عن الزخارف المحيطة بها.

وبتأمل هيكل سمكة، يتبين سائر عظامها الدقيقة وهي متراصة في تقابيع وتغصن بينها مساحات، كما أنها تميل جهة اليمين، وهذا الميل يضيق تدريجياً، ويزداد هذا الضيق في الزعانف والذيل، ولو أمكن وضع مستطيل وسط جسم السمكة، لوضح النظام التجريدي مستقلاً عن الترابيطات التي يحدثها الراى حين يرى رأس السمكة، فيختفى من مجاله إدراك النظام الإيقاعى.

٢٢. حكمة التجريد في الفن الإسلامي

عبادة الأصنام والأشخاص والمخلوقات من دون الله . كانت تفضل بين الإنسان ، وبين الإيمان بالحق . لذلك جاء الإسلام لمصحح هذا الانحراف ، وكان من أول هديه أن الله واحد لا شريك له ، وليس له شبه مما نعرفه في أثاره من الخلق . ودعا إلى عبادته وحده دون استناد إلى واسطة . فالله قريب ما دعاه الإنسان إلا استجاب له « وإذا سألك عبادي عني ، فإني قريب أجيب دعوة الداعي إذا دعان » . فلا بد إذا أن يتخلص الإنسان من أية صورة مرئية يخيل إليه أن يكون عليها الله . حتى يحقق إدراكاً أعم وأشمل ، ولا سبيل له إلى هذا الإدراك ، إلا عن طريق التجريد ، أو التصفيم الذي يصل إليه الإنسان بعد ارتقائه فوق المجرّدات والموارد ، وتكشف المشترك الذي يوحى بالقائشون الذي تقوم عليه سائر الأشياء . وهذا التصميم كان منذ أقدم العصور وما زال قضية الفلاسفة والمفكرين ، محاولة منهم لفهم الكون المحيط وبخالفه ، وأصبحت الصورة البصرية بالنسبة للتجريد بمثابة الجزء للكل . لو العارض للدائم ، أو النظرة المصدودة للشمالية .

والمسلم قد ارتبط - منذ بداية الدعوة الإسلامية - بهذه النظرة الشاملة التي يعرفها التركيز على النظرة الجزئية ، العارضة ، الخاطفة ، وانعكس هذا في الفن الإسلامي كدليل واضح على شمول النظرة . ولذلك أكد الفن الإسلامي التجريد ، تحول الطبيعة إلى مجردات ، وأخترع بالرياضة الذهنية ، القوائين الهندسية التي تعد أرضية لفهم التجريدات الهندسية الإسلامية . التي تكتسب بها المنابر ، والقاعد ، والمصاحف ، والحليات الخطمية في الأبواب وبشئ أنواع السلع ، والتي تعطي بها متاحف الفن الإسلامي في أنحاء العالم ، والمسجد الذي تعارض فيه الشعائر الدينية ، بعكس في عمارته . وزخارفه ، ومخطوطاته ، كل المقومات والفهم التي نادى بها الإسلام . لذلك اختلف المسجد في منهجه عن الكنيسة ، التي تؤدان بالصورة الأدبية الممثلة لقصص المسيح ومعجزاته ، وحياته بين أتباعه ورفاقه ، بل

لعل تاريخ الفن يحدثنا كيف تحولت بعض الكنائس إلى جوامع، يأتى حلمت جميع للعالم البصرية وكسيت الجفون وجريت، وكتب فى مكان الصور والزخارف: «الله»، «محمد»، وأسماء الخلفاء الراشدين، وآيات قرآنية، وجامع «أيا صوفيا» من الأمثلة التى مازالت باقية لتوضح هذه الحقيقة.

والنظرة الكونية التجريدية للفن الإسلامى، انعكاس لإحساس الفنان المسلم باستمرارية الحياة بنظام إيقاعى معيّن. فكان الفنان المسلم قد استجاب لدعوة القرآن إلى النظر للأرض والسما، والشمس والقمر، والليل والنهار، والجذب والاضطرار، وتدافع الأمواج، وهطول الأمطار، واتعظ بحكمة الخالق: «إن فى خلق السموات والأرض، واختلاف الليل والنهار لآيات لأولى الأبصار» الذين يذكرون الله قياماً وقعوداً وعلى جنوبهم، ويتفكرون فى خلق السموات والأرض ربنا ما خلقت هذا باطلاً سبحانه» (١).

فالاستمرارية التجريدية للفن الإسلامى ترتبط بالنظرة الشاملة المتألمة للطبيعة، كإيقاعات تتكرر وتتردد كل يوم. فالفنان يتجسس الإيقاع العام فى شروق الشمس وغروبها يومياً، فى تعاقب الليل والنهار، فى ارتباط نغم الشمس بالأبصرة الصاعدة من البحار، فتتكاثف وتكون سحباً، ثم تحركها الريح فما تلهث أن تتحول إلى مطر يروى الأرض الميته، فتدب فيها الحياة وتنبت، وتتحول إلى رقعة خضراء سندسية تمتع الأبصار وترى الأرض هامة فإذا أنزلنا عليها الماء اهتزت وربت، وأنبتت من كل زوج بهيج» (٢).

«الله الذى يرسل الرياح، فتثير سحاباً، فيبسطه فى السماء كيف يشاء، ويجعله كسفاً، فترى الودق يخرج من خلاله، فإذا أصابت به من يشاء من عباده إذا هم يستبشرون» * وإن كانوا من قبل أن ينزل عليهم من قبل لمبلسين» (٣). هذا الإحساس العام الذى يكشف خسمنها عن الإيقاعات المنظمة للكون بين الجذب

(١) القرآن، سورة آل عمران: الآية ١٩٠، ١٩١.

(٢) القرآن، سورة الحج: الآية ٥.

(٣) القرآن، سورة المزمل، الآية ٤٨.

والخمسوية، بين الموت والحياة، بين الظلمة والنور، هو بلا شك الذي لوحى بالإيقاعات المنعكسة فى الرسوم الهندسية، والمحورة من الطبيعة، المستمرة بلا بداية ولا نهاية فى سبيل لا ينقطع، يكسو الجدران، والقباب، والأبواب، والمناير، وحصائف القرآن، انظر للشكل ٥٦، ٥٧، إنه الفن الإسلامى الذى ربط الإنسان بخالقه فى نظامه المستمرة، وجرد له التعميد ليرتفع من الخاص إلى العام، ومن الوقتى إلى الدائم الخالد. فالتجريد الإسلامى لغة الشمول، وتجسيد لحسن الجماعة، واعتراف بوحدة الله الذى لا شبيه له.

٢٢. الإيقاع المشترك

الإيقاع مصطلح يستخدم فى مجالات مختلفة من النشاط الإنسانى، وبخاصة الفنون، ويعنى ترويد الحركة بصورة منتظمة تجمع بين الرعدة، والتغير. فإذا قنقت بحجر فى الماء، انبثق عن هذا القذف بواثر تتسع تدريجياً حول مكان سقوط الحجر. وهذه الدوائر تجمعها وحدة، باعتبار أنها كلها دوائر تنبع من حركة واحدة، أما التغير فيها فيتوافر فى تنوع محيط كل دائرة متسعة، إلى أن تخبو الحركة الدافعة للإيقاع فتتلاشى الدوائر. ويلاحظ فى الإيقاع ظهور عملية التقابع، فكل دائرة فى المثل السابق تتجمعها دائرة أخرى، وتوالى الدوائر يولد الحركة، ولذلك فالإيقاع ديناميكى، وليس إستاتيكيًا. وهو ظاهرة تمثل الحياة فى أنصع صورها فى الشعر والموسيقى، والغناء، والرقص والفن التشكيلى بأنواعه، تصوير، ونحت، وحفر، وزخرفة، وقن العمارة وأنواع الفن التطبيقى.

ويتوافر الإيقاع فى الطبيعة، ومنها يستمد الفنان وحيه فيكشف عن أنظمتها الإيقاعية، ويبرزها فى نوع الفن الذى يمارسه. ففى زهرة تتكرر أشكال الأوراق، والبسات، والمسبلات، كما تتكرر الثمار فوق الشجرة، لكن يندر أن تجد ورقة مطابقة للأخرى، أو ثمرة تنسخ زميلاتها. فالطبيعة وهى تكرر العناصر، تعطى لكل عنصر شخصيته وعلامته، وهذا العنصر يعتبر أداة الترهيد حيثما يتكرر، فيحدث الإيقاع. ويمكن تحديد الإيقاع على أنه تكرار منتظم لمنفعة أو عنصر، وهذا التكرار يتميز فى تنوعه بالاتساع والضييق، والارتفاع والانخفاض، بالغلظة والرقّة، بالطول والقصر، ويحدث الحركة المعبرة المؤثرة فى كيان الإنسان، والتى تجعله يهتز بدوره ويتحرك.

كنت أستمع إلى موسيقى «اشتراوس» فى قاعة كبيرة فى لندن، احتشد فيها الحوف المستمعين، وكان الطابق الأرضى للوقوف منهم، فكان من روعه تأثير إيقاع «الفالس»، أن اهتزت كل الأجسام البشرية فى أماكنها علواً وانخفاضاً وهى

تجاوب مع هذا اللحن الذي حرك قلوبهم شيئاً كامناً، لهذا فإن تكشف الإيقاع هو الذي يؤدي للطرب، وللمتعة، والتسامي.

والإيقاع جانب في كياننا البشري، وهو الذي تقوم عليه حياتنا، فالدورة الدموية تتحرك في إيقاع متكرر منتظم، يرتبط به إيقاع التنفس المتواصل: الشهيق والزفير، واتساع الرئتين وضيقهما، ومعدل حرارة الجسم، (٢٧ درجة)، وانتظام النبض أو ضربات القلب، وحرق خلايا وولادة أخرى جديدة. كما أن الإيقاع يتوافر في الكون ذاته: في تعاقب الليل والنهار، وفي تتابع فصول السنة، ودوران الأرض حول الشمس، وصلة الأجرام السماوية بعضها ببعض، «الشمس ينبغي لها أن تدرك القمر، ولا الليل سابق النهار، وكل في فلك يسبحون»^(١)، وكل شيء ينتظم بإذنه في إيقاعات متواصلة، فامتداد الريح يحرك الموج، وينفخ القلاع فيهدق بالسفن الشراعية إلى الأمام، كما ينظم الكتبان الرملية في أشكال منتظمة متتالية، ويحرك السحب، ويولد البرق والرعد، وينزل الأمطار، فيحيي الزرع، فتأكل الأعنام، فينمو الصوف الذي تصنع منه الملابس والسجاد والأقمشة التي تقينا الريح والبرد، بما تنفحه من دماء يعيننا على مجابهة ظروف الحياة وأحوالها المتغيرة.

وتواصل الإيقاع هو الذي يولد الحركة، والحركة المنتظمة إيقاع، والإيقاع المنتظم حركة، والحركة ضد السكون، لذلك فإن الحركة ترمز للحياة، أما السكون فيرمز إلى الموت. والحياة إيقاعات مرتبطة بعضها ببعض، أما الموت فهو قفاه هذه الإيقاعات واندثارها. لهذا فإن الفنان حينما ينجح في تعبيره التشكيلي، فإن يحوله إلى إيقاعات ترتبط بالحياة، وتتصل عضوياً بكيان الإنسان، فيهنز لها ويطرب. ومشكلة الإيقاع في الفن التشكيلي أنه لا بد أن يكون مضمناً متضمناً يدخل في نسيج كل جسم، وفي لحمه ودمه، حتى يكون عنصراً وأخساً من طبيعته، ولا يصح فرض الإيقاع على طبيعة الأجسام التي يلعب بها الفنان، لهذا

(١) القرآن: سورة يس، الآية ٤٠.

يحولها إلى أشكال زخرفية، سطحية، آلية مفككة يضمف معها كيان العمل الفني وطبيعته الإبداعية. لذلك لابد أن يكون الفنان على وثام مع الطبيعة حين يتفاعل معها، ليكشف سرها الإيقاعي، ويعبر عنه فى لوحاته محملاً بشخصيته الفريدة. وصورة فان خوخ: «المقعد الأصفر» رقم (٦٨)، ماثلة بالإيقاعات فالكروسي له كيان معمارى يتوسط الغرفة التى يمكن أن تعتبر اتساعاً لهذا الكيان ومجالاً ملائماً لاحتوائه. وتركيب المقعد ذاته على هيئة أشباه منحرفات، تبدأ من القاعدة ومنتجه إلى أسفل حيث الوصلات التى تمسك بالمقعد، فهى تكرار نسبى لشكل القاعدة مع القنوع، ومسند المقعد هو من لحم ودم القاعدة وينتمى إليها. أما أرضية الغرفة فعلى شكل أشباه منحرفات فى ميل مغاير لدرجة ميل الكروسي، ولعل هذا مقصود لتبرز إحداهما على الأخرى. أما الباب، والجدار الخلفى، وموض الزرج، فهى أشكال معمارية تواكب نفس الإيقاعات وتؤكداه.

ولو أن الصورة تظهر هنا بالأسود والأبيض إلا أن أصلها يحمل قدرة الفنان على خلق الإيقاعات اللونية فى وحدة وتماسك مميزين لشخصية فان خوخ التاريخية. فرسم الفرشة، وعجينة التصوير التى نسج بها الحائط بأزرق مخررة، والمقعد بأصفرات مخررة، والأرضية بهنيات مخررة، والإيقاع اللونى القائم فى تكرار الخضار بأنواع مختلفة - كل هذا أحدث الربط فى توافقات الصورة. كما أن الصورة تحوى تسجيلاً إيقاعياً لكل كيان بما يتلاءم معه: فنسج الحائط استمد من ملمس أنعم من خوخ قاعدة الكروسي، الذى ظهر بتفاصيل أدق من نسج الأرض.

ومهما وصف الناقد، لتقريب فكرة الإيقاع والحركة لذهن القارئ، والمتفرج على الأعمال الفنية، فتدق الإيقاع والحركة سيظل أمراً له سحره الغامض الذى يتفوق عل كل وصف، لما يحمله من وحدة متينة هى نفحة من نفحات الخالق، يهبها للفتانين ذوى المواهب.

٣٤. الإيقاع اللانهائي في الزخرفة الإسلامية

لا شك أن الزخرفة الإسلامية لها طابع مميز. إذا قورنت بغيرها من الزخارف التي أنتجت عبر العصور. وأهم ما يميزها عملية التكرار والاسترسال بغير حدود. هذا التكرار الذي يحكمه أساس رياضي، ومنطق عقلي، لإيجاد العلاقة بين وحدة وغيرها، في إطار هذا التكرار المستمر الذي ميز الزخرفة الإسلامية. وليس هذا مجال تصنيف لشتى أنواع الزخارف الإسلامية التي تفرع بها العصور، فالحديث يدور حول تأمل عينة من تلك الزخارف تعكس هذا الإيقاع اللانهائي الذي لم يتحقق عفواً، وإنما بتأملات عقلية كبيرة، تدل دلالة فاطمة على أن الفنان المسلم كان يستخدم منطقاً رياضياً هندسياً يحل فيه معادلات للتقابل والتماثل، والتكرار البسيط والمتضاعف، فيولد انغماساً زخرفياً أكثر تعقيداً وعمقاً، نتيجة إحكام هذا التكرار، وضبط شكله وقيمه الجمالية.

تأمل على سبيل المثال، الزخرفة التي هي عبارة عن مربعات متكررة في صفوف طولية وعرضية، إلا أن كل مربع فيها منقسم بالطول أو العرض وبالتبادل، إلى نصفين متساويين، هذه هي الأوصاف التي تلوح لأول وهلة حين يوصف هذا المثال بطريقة مباشرة وبلا خيال، أي لتعبد يستطيع أن يوجد هذه المربعات المتلاصقة والمتسعة طولاً أو عرضاً، لكن المتأمل المدقق يجد أن هناك وحدات إيقاعية جديدة أوجدها هذا التكرار، وبقليل من الظل سيظهر، فكان هذا النوع من التكرار الإيقاعي أحدث تكاملاً بين العنصر وأرضيته، إذ أن العنصر يشبه الأرضية، والأرضية بالتالي تشبه العنصر، وكلاهما يتكرر بلا انقطاع ليكسو أي فراغ لا نهائي يمكن تصويره على قطعة قماش أو بلاطات قيشاني، فالفنان المسلم في الحقيقة تكشف في هذا المثال معادلة إيقاعية، تكشف شكلاً يتعادل مع أرضيته، وبالتالي يتم أحدهما الآخر، لتبرز من خلال التكرار الوحدة الإيقاعية المسترسلة. والتي لا تقطع.

وفى أشكال أخرى يظهر الإيقاع المسترسل أكثر تشابكاً وتعقيداً، فهو يأخذ عين الراى مرة بزاوية ميل ترتفع تدريجياً ناحية اليمين. ومرة أخرى ترتفع بزاوية مضادة تجاه اليسار، فتارة يأخذك التكرار، وبخاصة فى المربعات المتوسطة الصغيرة، فى اتجاه رأسى إلى أعلى، وتارة أخرى يجرك معه أفقياً إذا دارت عينك أفقياً مع المربعات، وقد أمكن بتحليل الأساس الإيقاعى لهذه اللوحة الزخرفية إدراك أنها تتكون من ثلاثة مربعات رأسية، وثلاثة أخرى أفقية، وخمسة رأسية، ثم ثلاثة مربعات أفقية، وثلاثة رأسية، وخمسة أفقية، وهكذا يسترسل الاتجاه الهندسى فى تواصل بزاوية ٤٥° تقريباً، ويتكرر هذا الاتجاه بحيث يترازى الأفقى مع الأفقى، والرأسى مع الرأسى، ليحصر مربعات فى الوسط بزاوية ٤٥° فى اتجاهين متضادين، وفى أثناء التكرار تتوالد أشكال كل منها أشبه بالعمدة، وإحداها تظهر عمودية على الأخرى ويتوسطها الربيع.

ويظهر من هذا النظام أن هناك رأساً مفكراً درس هذه التقابلات وما تحدث بينها من أشكال متوالدة، وفى إطار الالتزام بتكرار (٣، ٢، ٥) مع التنوع، أنتج كياناً لعبه باللحن الموسيقى الغنى باتجاهاته الموزعة توزيعاً جيداً، تجاه اليمين وتجاه اليسار.

وليس من اليسير حصر تلك الأشكال الهندسية الزخرفية الإسلامية، فهى تتوافر فى القرائ الإسلامية من المحيط إلى الخليج، تشاهد محفورة على الخشب فوق المنابر، والكسوة الخشبية للحدان، وكبرى المقري، والأبواب، وهديد النوافذ، والسقوف، وبعض المنسوجات، والمطبوعات الإسلامية، إنها حقاً للخبرة كبرى، أن الأوان أن ندوسها ونوظفها، ليستمر القرائ الإسلامى بنضه مع الروح الإسلامية الناهضة.

والفكرة المثيرة وراء هذا النوع من الزخرفة، فكرة فى الغالب كونية، استلهمها الفنان المسلم من وحى التوجيهات الإسلامية ذاتها، وفى القرآن آيات كثيرة تذكر

بالإيقاع الكوني المستمر. والمطر، والذي لا يعرف له بداية أو نهاية، فهو متدفق
 اختيار الماء لا ينقطع ولا الشمس ينبغي لها أن تدرك القمر. ولا الليل سابق النهار.
 وكل في فلك يسبحون»^(١). «يقلب الله الليل والنهار، إن في ذلك لعبرة لأولي
 الأبصار» * والله خلق كل دابة من ماء، فمنهم من يمشى على بطنه، ومنهم من
 يمشى على رجلين ومنهم من يمشى على أربع. يخلق الله ما يشاء. إن الله على
 كل شيء قدير»^(٢) «إن في خلق السموات والأرض، واختلاف الليل والنهار آيات
 لأولي الأبصار»^(٣). «تولج الليل في النهار، وتولج النهار في الليل، وتخرج الحي
 من الميت، وتخرج الميت من الحي، وترزق من تشاء بغير حساب»^(٤). «أفلم يظنوا
 إلى السماء فوقهم كيف ينبتونها وزرعها وما لها من قروج» * والأرض منبتناها
 والقينا فيها رواسي، وأنبتنا فيها من كل زوج بهيج» * تبصرة ونكرى لكل عبد
 منيب»^(٥) «أأنتم أشد خلقاً أم السماء بناها» * رفع سمكها لسواها» * وأغطش
 ليها وأخرج ضحاها» * والأرض بعد ذلك دحاها» * أخرج منها ماءها ومرعاها» *
 والجبال أرساها» * متاعاً لكم ولأنعامكم»^(٦).

هذه الآيات البينات تذكرة للمؤمنين بالإيقاع النظامي المستمر إلى الأبد،
 في شتى مخلوقاته سبحانه وتعالى. فالأرض والسماء، والشمس والقمر، والنهار
 والليل، والحياة والموت، إلى آخر ما جاء في الآيات الكريمة، إنما كلها مقابلات
 مستمرة. متكررة بلا نهاية، بل ومتداخلة ومتراصة، انظر بتأمل «وأنبتنا فيها من
 كل زوج بهيج» ليس فيه دلالة على استمرار الحياة نتيجة وجود الزوجين الذكر
 والأنثى، واللذين يلتقيانها معا تحدث الولادة الجديدة، وهي رمز لاستمرار الحياة
 «تبصرة ونكرى لكل عبد منيب»^(٧).

فهذا المعنى اللاتناهي عكسه القنات المسلم في زخارفه، فجاءت تحمل الفلسفة

-
- (١) القرآن: سورة يس آية ٤٠.
 (٢) القرآن: سورة آل عمران، آية ١٩٠.
 (٣) القرآن: سورة ق، آية (٨٦).
 (٤) القرآن: سورة ق، الآية (٨٦).
 (٥) القرآن: سورة النور، آية (٢٧ - ٣٢).
 (٦) القرآن: سورة النور، آية (٢٧ - ٣٢).
 (٧) القرآن: سورة ق، الآية (٨٦).

الإسلامية بصديق، والدلولات التشكيلية لهذه الفلسفة هي ثقافة ضرورية لكل مواطن مسلم، حيث يجب أن يتاح له تذوقها وتوظيفها في شتى أنواع السلع في حياته، لتستمر بالتالي، وتخل رمزاً لفلسفته وإيمانه. ومجال ذلك كله في التربية الفنية داخل المدارس وفي المتاحف الإسلامية خارجها. لقد آن الأوان أن يهتم رجال التربية الفنية في تلك الأمبول، ويأخذون منها بروساً تنتقل لأبنائهم وبناتهم في المدارس، ليعشقوا تراثهم الإسلامي، ويحبوا ذواقين له ومحافظين عليه.

الباب الثامن

القيم الحفارية للفن التشكيلي

٢٥. الفن والحياة

قد يظن البعض أن الفن بوجه عام، والفن التشكيلي بوجه خاص، ليس له صلة بالحياة التي يحياها الناس في يومهم وغدهم، سعياً وراء لقمة العيش التي تبقيهم أحياء، وهم يظنون أن كل ما لا يتصل بلقمة العيش وييسرها لهم، إنما يعد ضرباً من ضروب الترف الذي غالباً ما تكون بعيدة عن رجل الشارع، وبالتبعية عن العامل، والفلاح، وكل شخص كادح، وبهذا المذوق يصلون إلى الادعاء بأن الفنانين فئة من الناس خارجة عن المجتمع ومتطلباته، تعيش في صوامع خاصة معزولة كل الانعزال عن قضايا الحياة اليومية، وكلما ازداد عمق الفنان في البحث عن أساليب مبتكرة لتعبيره، زادت الهوة بينه وبين الجمهور الذي لا يرى فائدة مباشرة لما يكشفه الفنان من تقنيات أو أساليب تعبيرية.

ويجب في هذا المجال التفريق بين الفنان، ومدعى الفن - بين العمل الفني الأصل والعمل المزيف - بين صدق التعبير، وبين أدائه بحس ميت لا ينقل المشاعر، ويجب التسليم أيضاً بأن الفنان قائد، وليس تابعاً، وعلى ذلك فإنه لا يتزلف إلى الناس، بقدر ما يرفع رؤيتهم إلى آفاق أرحب من المستوى الضيق الذي يعيشون فيه. لهذا فإن صلة فنه بالحياة صلة وثيقة. فالحياة الإنسانية بمأسيتها وأفراحها، بمرها وحلوها، بشقائها ومتعتها، هي التي تلهم الفنان ليقول رأيه مجسداً في كل ذلك. فالحياة تبعث الفن، أما الفن فيرفع مستوى هذه الحياة، فيهدبها، وينظمها، ويعطي البصيرة فيها ويخرجك بحكمة حولها، وأما المصورون، والنحاتون والمزخرفون، والشعراء، وكتاب القصة، والموسيقيون، والمنشدون، والراقصون، ومصمموا الأزياء - فكل منهم فنان من نوع معين، يحس الحياة بعمق، ويترجمها بالصورة والأداة التي تتفق مع منهجه، لذلك فإن كلا منهم يصوغ الحياة في قالب فني الذي يحولها إلى بصيرة، وإلى حكمة، وإلى تأمل، وإلى وعي بخيرها والامتناع من شرورها. فكان الفن بذلك يصور

الحياة للناس بتركيز يقدمها في مواقف مستشكلة، ويتساءل عن حلول أو يهدي إلى حلول فيرفع من مستوى الحياة، ويسير الناس مهتدين بالخط الذي حدد الفن مساره.

وحيثما صور الفنان الفرنسي «دلاكروا» لوحته المشهورة: «الحرية تقود الشعب»، ترك أثرا بلهب حماس كل من رآها، جسدت فرنسا على شكل امرأة تحمل العلم الفرنسي وتقدم الخطى، غير عابئة بأشلاء الذين يقفون في طريقها، في جو كله تكسير للقيود، إن الصورة مازالت باقية في متحف «اللوفر» بباريس، رمزاً لتلك الحقبة من حياة الشعب الفرنسي حين ثار على الطغاة في سبيل حريته.

وحيثما جسدت محمود مختاره تمثال «نهضة مصر» الذي يقع حالياً أمام جامعة القاهرة، عبر عن هذه النهضة بشخصيتين رمزيتين: إحداهما لفلاحة مصرية تمثل مصر المعاصرة وهي تستنهض بيدها نموذجاً للشخصية الثانية - وهي لأبي الهول، تحاول أن تحركه من ثباته. والتمثال رافق ثورة ١٩١٩، وجسد المعنى الذي يجسد كل مصري في حياته وهو يكافح في سبيل إخراج المستعمر الإنجليزي من أرضه.

وحيثما صور «بابلو بيكاسو» لوحته الشهيرة «جورتيكا»، كان يصور مأساة تلك القرية الأسبانية التي أطرها النازي وبابل من القنابل، فأصبحت أشلاء تثر من هذا الظلم وتستثير بنى الإنسان لاستنكاره. فموضوع تعبيره استمد من طبيعة الحياة التي تدور حوله، وانفعل به، وترجمه بالصورة التي خللته ليغير عن قسوة الإنسان في القرن العشرين.

وحيثما نتذكر روايات بعض الكتاب العرب، مثل: «أرض النفاق» ليوסף السباعي، أو «بين القصرين» نجيب محفوظ أو «الرصاص مازالت في جيبي» لإحسان عبدالقدوس، وتتساءل من أين لهم بهذه المعاني، والشخصيات، والمواقف التي ضمنوها رواياتهم؟ اليست وليدة صراع الحياة الذي أحسه كل كاتب، فترجمه بشخصيته المميزة؟ ليس النفاق في منهج السباعي، هو انعكاس لصورة

التفاهل التي يثمن بها المجتمع الشرقي المعاصر، والتي تنقسم به شريحة كبيرة من الحياة؟ ليس ما عكسه نجيب محفوظ في روايته عن شكل للعائلة المصرية في أثناء ثورة ١٩١٩، يبين واقعية الأب والأبناء والزوجة، وأحداث التاريخ في الوطنية، ومكافحة الاستعمار الجاثم؟ كل هذه صور جسدها نجيب محفوظ لتعكس حقيقة الحياة في فترة معينة، كما أن رواية إحسان عبد القدوس، تصوير لمواقف الجنود، في إحدى الحروب مع إسرائيل، فالكاتب يعكس في قصصه ورواياته ما يدور في الحياة، لكنه باعتباره فناناً، لا ينقلها كما هي، وإنما يصوغها من وجهة نظره الحساسة، وهو في ذلك يضيف ويحذف، يوفق ويستبعد، ليخرج بالخصم الذي يثير القارئ أو القارئ.

وعلى ذلك فالفن مهما اختلف مظهره، مرتبط بالحياة أشد ارتباطاً، الفن ينقى الحياة ويمسكها، ويشرح أخلاقياتها وينقدها، ويصورها بحلوها ومرها، لكنه بعيد تشكيلها لتظهر أكثر نظاماً وأفضل خلقاً، وأعمق مغزى، الفن يعيد الناس بحسبه المرفه، فيرفع من مستوى حسهم، ويوضح الرؤى التي تغيب عن الناس بحكم انشغالهم بأمور يومهم، يوضحها بصورة جمالية واعية، فيزدادون وعياً بها، ويتحسن سلوكهم حين يجدون أنفسهم أمام صور من الفدر جسدها الفن، فيثورون عليها، وأمام صور من التضحية والفداء والوطنية، فيقبلون عليها. وتنوع تلك الصور بتنوع بصيرة كل فنان، كما تتأكد رسالته ويتم دوره في الحياة، بقدر تأثيره في جمهوره واعتناق هذا الجمهور لمبادئه. لذلك فإن الفن والحياة مرتبطان: أحدهما يعطي للآخر، ويؤثر فيه، ويتأثر به. وإذا انفصل الفن عن الحياة، اضمحل الحياة وضمحل الفن، وخسر الإنسان أحد عوامل التقدم نحو المدنية.

٢٦. الفن التشكيلي والتراث

تعتبر الصلة بين الفن التشكيلي والتراث من القضايا الشائعة التي يختلف حولها العلماء، فمن قائل أن الفن بدون تراث، ثمرة فردية غير مقهومة، وعلامات على الورق أو على قماش التصوير، لا تنقل أفكاراً أو مشاعر من جيل إلى غيره، ومن تحدث أيضاً بأن الفن إذا اعتمد على التراث كمر نفسه، وأصبح عبداً لما سبقه، وأنهى الحاضر بصورة مشابهة للماضي، يتمحى فيه الابتكار، وتضمحل الإضافة الجديدة.

ويظهر جوهر القضية من خلال الصراع بين هذه الآراء، فما الذي يعنيه التراث هنا حقيقة؟ يعنى تجارب السلف المنعكسة فى الآثار التي تركوها؛ فى المتاحف، أو المقابر، أو المنشآت، أو المخطوطات، وما زال لها تأثيرها حتى عصرنا الحاضر، إن التراث يعنى أيضاً الملاحظات الزاخرة التي أدركها الموهوبون فى الفن عبر العصور، وتركوا بصماتهم معبرة عن هذا الإدراك السخى الذي تنحنى أمامه الرؤوس تقديراً. والتراث يعنى ما وصلت إليه البشرية من قيم فنية حققتها عبر العصور، أى منذ أن استطاع الإنسان أن يخطط فى الكهف، حتى العصر الحديث.

ويمكن رؤية القضية بنظرة نمو حضارية. فلو أن الفنان المعاصر اقتصر فى تعبيره على خلجاته العارضة، لكان أداؤه أشبه بتعبير الطفل الصغير الذى تبهره الأحداث لأول وهلة، ولا يتعمق فى نظراته لأبعد من الاستشارة الخاطفة الأولى، لكن تراث البشرية سار شوطاً أبعد بكثير من التعبير العارض للطفل، سار بتعمق تدريجى فى تكنولوجيا الأداء، وإحكام العلاقات، والتبحر فى القيم الفنية، والإضافة المستمرة بسيل لا ينقطع من الرؤى الجريئة، التي كان يسهم بها كل عصر إضافة لما كشفه العصر الذى سبقه، حتى أصبح الرصيد المتاح فوق مستوى الإنسان الفرد، وأكبر من إمكانياته الطبيعية. فالإنسان العادى لا يستطيع أن يستوعب التراث على مدى حياته الزمنية المحددة التي متوسطها ستون عاماً،

فأنى له أن يستوعب ما تركه الإنسان البدائى، أو المصرى القديم، أو الاهورى، أو اليونانى، أو الرومانى، أو العصر الإسلامى، أو عصر النهضة، أو ما قبل ذلك أو بعده حتى العصر الحاضر. أنى له أن يستوعب ما سجله الإنسان من علاقات خطية، أو لونية، أو علاقات بين الكتل والأحجام والأصواء. عبر العصر، إنه قد لا يستطيع أن يتقن فى حياته أكثر من شريحة واحدة محددة. والفرق بين فنان وآخر هو مقدار ما يستوعبه من حكمة الماضى وتجاربه، فكلما كانت له قدم راسخة فى تراث أجداده، كلما دل ذلك على عمق نظرتة، والمهم فى عمق هذه النظرة أن يخرج منها بالمديد، لكنه لو ظل سجيناً للمأثور من الماضى، لانتهى بأداء أكاديمى ميت، فاقد الروح، فالغنان بقدر ما يستوعب، لابد أن تكون له وجهة نظر مفسرة ومعبرة عما هو جديد، فإضافته، أو إمعانه صياغته للمألوف، تساعد على إحراز التقدم والتطور.

لقد أضاف ميكل أنجلو لعصر النهضة، قوة البناء الجسمى بمعنىهم لى للتشريح، وإيقاع الحركة، وإضافته بنيت على استيعابه للفنانين الرومانى، واليونانى، حتى أنه باع تمثالاً أثرياً وهو فى سن السادسة عشرة، ولم يتبين المشتري أنه خدع فيه، حيث إنه لم يكن تمثالاً رومانياً أثرياً وإنما كان نسخة من صنع ميكل أنجلو، وإن نلت هذه الحادثة على شىء، إنما تدل على مقدار حرص هذا الفنان فى نشأته، على استيعاب تراث أجداده بمنتهى النفاة فى النقل، لدرجة الخديعة. وسنجد باستعراض كل فنان مشهور، أنه ما كان ليشتهر وينبع صيته. إلا بفضل استيعابه لتراث معين. والإضافة إليه. الأشكال: ١٣، ١٤، ١٧، ٢٢، ٤١. أضاف «رمبرانت» عامل الضوء، كعنصر من عناصر التشكيل الفنى بجانب اهتمامه بالتعبير الدقيق عن التجاعيد فى الوجوه الإنسانية التى صورها، وتعكس ما فعله الزمن بأشخاصه فى فترة الكهولة. الأشكال (١٦)، (٢٨)، (٥٦) كان «روبنز» مهتماً بالتعبير عن الأجسام العشرية، وبخاصة النساء، وكان شغوفاً بإبراز عامل البدانة، ولمس البشرة، ووهج اللون الحى الذى ينعكس فى الوجنتين بشكل (٨٠).

إن كلا من هذين الفنانين كان يستوعب التراث، حمله في دمه، وفي مقومات شخصيته، ثم عكسه بصورة متجددة فيها مذاق القوي، في سلسلة أعماله.

وهناك من التراث. عبارة عن مقدمة سقينة مصنوعة من الخشب من نهر الشلد ببلجيكا، بين القرنين الرابع والخامس بعد الميلاد، وهي تتضمن جانباً تعبيرياً مثيراً لحيوان خرافي، فأتاح لكبه في إيقاع دائري منسجم مع دوران الرأس، وتبرز الأسنان على شكل أهرامات مثلثية، بينما تظهر على الرقبة تقسيمات على هيئة معينات، أشبه بالتقسيم الذي يظهر على جسد الحية الرقطاء، والمعينات تزيد أشكال الأسنان. أما العين فهي دائرية، ودوران العين يتمشى مع دوران كل من الفم، والرأس، والشكل في مجموعه مخيف، نجح الفنان في أن يجعله انفعال الخوف، ليرعب الأجسام العدوانية التي تعترض طريقه، وكأنه يحذر لها لبتعد عنه. ويلاحظ أن تشقق الخشب الذي صنعت منه مقدمة السفينة الموضحة، زاد من قوة الجانب التعبيري الدراماتيكي المقصود.

وحينما تثار صلة الفن التشكيلي بالقرات في هذا المجال، يمكن أن تذكر التجريدات الحديثة في التصوير، والنحت، وكيف اعتمدت على بعض الأشكال الهندسية في تعبيراتها، كما هو الحال في أعمال «هنري مور»، و«جورج هيبورث». ونظرة إلى هذا الجسم المثير، يمكن أن تلهم الفنان الحديث كثيراً من تنظيماته، فقد يبدأ الفنان الحديث من حيث انتهى زميله القديم، ويؤخر على نفسه مشقة البحث والكشف فيما سبق أن قيل، ليتفرغ للإضافة الجديدة الملائمة لعصره. شكلا: ٣٢، ٤٨.

٢٧- الفن والأخلاق

ثمة صلة بين الفن، والأخلاق.. ما طبيعة هذه الصلة؟ أهى إيجابية أم سلبية، متوافقة أم متضادة؟ يقول أحد النبلاء (إن الأخلاق انتظامية، بينما الفن ابتكاري . معنى ذلك، أن المنهج الأخلاقي للسلوك اليومي يتبع قوالب وقواعد متعارفاً عليها بين الناس، ويحاول الناس أن يعرفها ويتوارثها من الشخص البالغ ليكون مثله فى النهاية، عضواً فى المجتمع. أما الفن، إذا ما اتخذ قالباً مسبقاً، صار روتيناً، وانطقت جذوته، وقد لم خصائصه الابتكارية، وهو كشف الجديد والتعبير عنه، وهنا يتضح جانب من الصلة بين الفن، والأخلاق، وهى صلة ظاهرها التضاد، بينما فى جواهرها الإيجابية، والتقنين، وتصحيح المسار، وحمل راية التحرر من المعوقات، والاهتداء بمشعل الرقى إلى آفاق أرحب.

فالتضاد يتضح فى أن الأخلاق قواعد للسلوك السوى متعارف عليها، بينما الفن رأى جديدة متجددة، والأخلاق نواميس معروفة من قبل، أما الفن فمناهجه لا تعرف إلا عن طريق الخوض فيها والانتهاه بالنتائج الجديدة غير المعروفة مسبقاً. والأخلاق تكرر للماضى المعروف، فى حين أن الفن كشف للمستقبل المجهول. وحينما يسير الإنسان مع المنهج الأخلاقي المتوارث، فهو تابع، لكنه حين يتبع المنهج الابتكاري فى الفن، فهو قائد، التزامه بالحقيقة للكشف الدائمة إلى أن يظهر ما هو أجد منها.

لو ضرب مثل بالروائي الذى يعرض فى قصته شخصيات مختلفة تتفاعل بعضها مع بعض فى إطار الفكرة التى يريد التعبير عنها، والتي تمثل أحياناً نوعاً من الغربة لما هو سائد - لوجدنا أن الخير والشر اللذين يعرض لهما، مفهومان نسبيان فى إطار الحوادث. ليس الفنى دائماً الشخص الأخلاقي النافع للناس، فرب فقير على شح ماله، أنفع لهم، وليس من المحتم أن السرقات تقع دائماً فى

الأوساط الفقيرة المعذمة، فكثيراً ما يتضح أن صاحب المال يزداد مالا بطرق غير مشروعة، وعلى هذا الأساس يضع الكاتب أخلاقيات روايته بصورة قد لا تتفق مع المنهج الأخلاقي للتداول. بل تعرض لصور من شأنها أن تهز كيان الأخلاق الدارجة، بحثاً عن أخلاق من نوعية جديدة تجعل الإنسان أكثر تبصراً في الحقيقة. يلمح الحكمة في كل موقف. ففي مسلسل «أقواه وأرانب» الذي ألفه «سمير عبدالعظيم» على سبيل المثال كان هم مؤلف القصة أن يجعل الوفاء، والشهامة، والصدق فيما مرتبط بالبيئة الشعبية الأصلية، رغم كل التعاسة التي يعانيها أفراد هذه البيئة من جوع، وفقر، وحرمان - أكثر من ارتباطها ببيئة ذرى الجاه والمال والسلطان، وإمكانية التفرنج والسفر إلى الخارج والحصول على أعلى الشهادات. حاول أن يعطى مؤلف القصة فكرة عن أن الجوع لا يؤدي بالضرورة إلى الانحدار بالشرف، في حين أن الغنى قد تلازمه غشاة، ويكتنفه الزيف والمراعاة، وخناخ النفس، مما لا يوجد في البيئة الشعبية الأصلية.

حينما خلق الله الجمال، لم يقصره على طبقة دون أخرى، لم يجعله حكراً للأغنياء ونقصاً عند الفقراء، بل إن الحديث النبوي الشريف أكد أن الغنى مسألة نفسية ذاتية: «ليس الغنى عن كثرة العرض، ولكن الغنى غنى النفس». يقول النثر الأمريكي: «الجمال ما غاص تحت الجلد» وكما يقول الشاعر العربي:

ليس الجمال بأثواب تزيننا إن الجمال جعل العلم والأدب
وهذه الأمثلة تبين أن هناك أخلاقاً ظاهرة تقوم على شكل العرف، لكنها تؤدي فقط باعتبارها تقاليد ومراسم يقرها المجتمع في منهجه العام. وهناك أخلاق ذات طبيعة أخرى، عميقة في النفس البشرية، تؤمن بالقيم التي كانت السعى الدائب للإنسان عبر العصور، تلك الأخلاق تسعى للكشف عن الحقيقة الغائبة، وعن الصدق المستتر لا النفاق الظاهر، وعن جوهر الشيء لا مظهره.

وعندما يفكر الإنسان شريكه حياته علي أن ميزتها أنها صاحبة ثروة، وأن كل همه أن يرثها ويستغل ثراءها، فالعرف الأخلاقي السائد قد يعتبره فهلويًا ووصوليًا، لكن الحكم الأخلاقي الأعمق يدينه على أنه حول الزواج - ذلك الرباط

المقدس إلى تجارة وكسر ميل غايته هي الحكم الأخير الثراء وسينة وليس غاية. والمال يذهب ويمود. لكن النفس البشرية، بروقاتها وصدقها، بإخلاصها ومحبتها، شيء لا يصنعه المال، ولا يشتري بالمال، ولا يقدر بالمال. لذلك فالحكم الأخلاقي الأخير هو الذي يرتضيه الفن، والذي يتفق مع منهجه.

وفي مجال الفن التشكيلي - وهو لا يستثنى من سائر ضروب الفن، قد يتخذ الفنان طريقاً من اثنين: إما إرضاء نزوات الخاس والتحبيب إليهم بالزلفى، لينال إعجابهم الوقتى، وهو فى ذلك يتمثل بالعرف الأخلاقي السائد، ولما ينحو فى اتجاه الطريق الثانى، وهنا فإن خط سيره مختلف كلية، فهو باحث يكشف الحقيقة البصرية للناس، وألذى غشيت أعينهم عنها، فهو يكشف الشيء الذى لا يرونه، وعلى ذلك فهو شخص مبتكر بقدر قدرته على كشف هذا المجهول، الذى قد لا يتفق معه الناس فى بداية منهجه، والذى قد يصمونه قبه بشئى الوصمات، لكنه فى النهاية يحقق لبنى الإنسان شيئاً لم يلفوه من قبل، شيئاً لا بد لهم فيه من دروس كثيرة حتى يحسود ويعوه، ويدركوا ما أضاف بكشفه، وفى هذه الحالة فإن الفنان التشكيلي أخلاقى أكثر من الأخلاقيات الدارجة، والعرف السائد، ولا يصح أن يقاس بتلك الأخلاقيات المزيفة.

حينما كان فان جوخ يرسم فى الحقول فى وهج الشمس، كان أحد الفلاحين يتابعه بنظرة مستنكرة كمن يتساءل: كيف يضيع وقته فى عبث تحت هذه الحرارة غير المدمجة؟ فى حين كان فان جوخ يبدع شيئاً حرر رؤية أجيال بعده، وأعطى دروساً فى تأمل الطبيعة ورؤيتها بألوانها وإيقاعاتها، لم تتيسر لمن قبله، وأصبحت أعماله تحفل مكاناً فى متاحف العالم الهامة، وتفخر هذه المتاحف بما تضمه بين مجموعاتها من أعمال فان جوخ، الشيء الذى ما كان يستطيع هذا الفلاح أن يدركه بالأخلاقيات العرفية التقليدية الدارجة، بمعنى أن السعى إلى القيم الرفيعة، لا يستطيع الحكم عليه بمنهج أخلاقى دارج، لأن هذا السعى يحمل مقومات الإبداع الذى لا بد فيه من إطار جليل للحكم، ينبعث من حرارة السعى نفسه وقيمه الإنسانية الرفيعة. الشكل ١١: ٦٨، ٧٢

وحينما طلب من «رمبرانت» صورة تمثل «حراس الليل»، تتضمن باننج كوك وصاحبه، بهت هؤلاء عندما أعطاهم الفنان صورة تختفى فيها بعض الوجوه في ظلام دامس. وتظهر أخرى في نلحات الضوء. ولم يعجب باننج كوك وصاحبه ما ذهب إليه رمبرانت حسب عرفهم الأخلاقي السائد، واستنكروه، بينما هو قد منح الإنسانية رؤية جديدة للضوء في أعماله التشكيلية، وأوضح أهميته حين يسقط على الأجسام وينيرها، بينما تظهر غيرها في ظلمة. وهذه الصورة من أهم اللوحات التي يؤمها الناس بكثرة في متحف أمستردام، ليلقوا نظرة على ما حققه الفنان. تغير عابىء بأخلاقيات العصر، فهو لم يتجه برسائله بالتوضحية بصدق التعبير وأصالته، أو بحثاً عن الزيف، أو المال، أو عن الزلفى، أو الأخلاقيات العارضة التي ترتضيها جماعة لها عرقها النمطى الجامد؛ وما نحن الآن أكثر سروراً لأننا نستمتع بالأضواء التي أسقطها رمبرانت على وجوه شخصياته، كما أراد عام ١٦٤٢، ولم يعد لنا اهتمام بشكل باننج كوك ولا بناديه.

وحينما طلب البابا كليمنت السابع من «مايكل أنجلو» أن يصنع تمثالين للورنزو، وجويليانو، دي ميديتشى - فاجأهم الفنان بتمثالين لا يمتان إلى الشخصيتين المطلوبتين بصفة. ولما احتج البابا على ذلك مقرأ أن التمثالين أقرب إلى رمزين لبني الإنسان منهما إلى صورتين فوتوغرافيتين للشخصين المرغوبين - قال له مايكل أنجلو متحدياً: إنه بعد ألف عام سوف لا يهتم الناس بما كانت عليه سحنة كل من: الورنزو، وجويليانو، دي ميديتشى. أى أنه في نظره، أن القيمة الباقية ليست فى هذه السحنة لعارضة أو تلك، وإنما فيما استطاع أن يشكله من إبداع معبر له شخصيتين رمزيتين من خلال التمثالين. بمعنى أصح أنه كان يبحث عن قيم دائمة لها أخلاقياتها المستمرة بالنسبة للبشرية، أكثر مما كان يحاول تحقيقه من إرضاء رغبة عارضة كان يحتضنها صاحب المصلحة أو معول التمثالين. ولعل هذه القضية توضح إلى أى مدى يلتزم الفنان إرضاء شهوات الناس، ونزعاتهم الفردية الوقتية، المرتبطة بالأعراف المنتشرة.

إن الأمثلة التي سقناها عن: فان جوخ، ورمبرانت، ومايكل أنجلو، تؤكد بوضوح أن الأخلاق التي يسعى الفنان إلى تحقيقها، أكثر تقدماً، وإصالة، واستمراراً، من الأخلاقيات العرفية الوقتية المحدودة في بيئة معينة. وعلى ذلك يظهر أن الفن الذي يحكم الفنانون لمساته، إنما يحمل معه ضمناً، نقداً لأخلاقيات المجتمع، ويحطم في طبيعته أعرافاً متداولة يظن الناس أنها غير قابلة للجدل. وحينما يعدلها الفن ويعيد صياغتها وتشكيلها، إنما يرسم خطوات جديدة لأخلاقيات أكثر عمقاً، بمعنى أنه يحرر الناس من تدويرهم المتزمّت، لينطلقوا إلى تذوق أعماق الأشياء. ولولا وجود الفن بأشكاله وأنواعه المختلفة، من شعر، ونثر، وقصة، وفن تشكيلي: تصوير، ونحت، وزخرفة، وفنون فرعية، كذلك الرقص، والتمثيل، والموسيقى، والغناء، وفن المعمار - لولا هذه الفنون التي يلعب كل منها دوره في إخراج الإنسان من حدوده الضيقة إلى الأفاق الواسعة، لما التقى الناس في المحافل الدولية على القيم العامة، ولظلت كل بيئة تابعة على أخلاقياتها، مقوقعة فيها، تحمي نفسها بما استندته من أعراف لها، شأنها في ذلك شأن سكان كهف أفلاطون، الذين كانوا يعيشون في الظلام ولا يرون إلا أشباحهم معكوسة على أغوار الكهف. كانوا يعتقدون أن هذه دنياهم ولا توجد دنيا أخرى، حتى إذا لمح أحدهم فجوة يدخل منها شعاع من النور، أخذ يزحف حتى خرج منها ورأى الدنيا الحقيقية المثيرة، ذات الألوان، والأشكال، التي تختلف كلية عن الظلمة التي نهت فيها. عاد إلى صاحبه في الكهف، يعظّمه ويشرح لهم ما رآه، لكنهم تنكروا له، واستنكروا ما جاء به، واعتبروه خارجاً عن الجماعة، مفتناً لشعلها، خطراً على أمنها، ففتكوا به بدلاً من أن يفيدوا من تجربته، وفي ذلك شبههم الشاعر بالخفافيش الذين لا يرون إلا في الظلام ولا يستطيعون مجابهة النهار:

ليست خفافيش الظلام إذا مضى تقوى على ضوء النهار بحال
ويتضح مما سبق، أن هناك فارقاً كبيراً بين الأخلاقيات العرفية، والأخلاقيات التي ينهج الفن إلى تحقيقها، الأولى تقليدية، والثانية إبداعية، الأولى محدودة ومعروفة من قبل، ووصلت إلى منهج متزمّت يصعب كسره والانطلاق منه،

بينما الثانية متجددة وإبتكارية، وهى من المرونة واتساع الأفق بحيث تعطى نفسها الحرية لهذا الكشف الأخلاقى الجديد.

فلندع الناشئة تمارس الفن بنوعياته، ومختلف أشكاله والوانه، ليتسهم سلوكهم بالأخلاق الأعمق والأكثر دواماً، والتي تقربهم بعضهم من بعض مهما بعثت الشقة أو المسافة بينهم، وتربطهم بالأخلاقيات الإنسانية العامة، التي هي أكبر من حدود البيئة الضيقة. وبالفن يتسع أفق الإنسان ويزداد قريباً من أخيه الإنسان، بما يكشفه هذا الفن من أخلاقيات تخترق حدود: اللغة واللون، والجنس، والمذهب، والسياسة. إن الفن يربط إنسان العصر، بماضيه، وحاضره، ومستقبله، في إطار الإنسانية جمعاء.

٤٨. الفن التشكيلي والتربية السلوكية

قديمًا قال أحد الحكماء: ليس أنفع للإنسان من تلك الأشياء التي لا يجد فيها نفعًا. وصدق قوله، فالكثير من الأشياء التي تقدرها، تقيسها عادة بقدر قدرتها على تحقيق الجوانب المادية في الحياة. مثل: الماكل، والملبس، وللأوى، وكل ما يبقى الإنسان حيًا، أي كل ما يسد رمقه، ويصلب أوده. وكثير من الأشياء الأخرى التي لا تحقق ما أشارت إليه الماديات، ننبتها جانباً لأنها لا تتماشى مع لقمة العيش، ويظهر ذلك جلياً في الشعوب النامية التي تبذل جهداً كبيراً في تيسير الأمن الغذائي للمواطنين.

والفنون - على شتى أنواعها - لا يمكن أن تحظى من ميزانية الدولة النامية، بالنصيب اللائق، لأن ذلك يعد ترفاً ويتعارض مع تأمين لقمة العيش لسائر الشعب. بمعنى أصبح أن الفن هت مجنى عليه، لأنه في نظر القيادات في البلاد النامية، لا يطعم خبزاً. وحينما تقع تلك الشعوب في هذا الخطأ، ننتهى حتماً إلى ثقافة ضحلة، وإلى سلوك بين المواطنين، أقل ما يوصف به بأنه غفل، لم تصل إليه يد الصقل، والتهذيب، والرقى. لذلك يبدو غشياً، والغشومية تعنى أداء السلوك بطريقة ناشزة، نابية، أنانية. وتسبب النفور والفرقة. وهنا يظهر أن السلوك ليست له قواعد متعارف عليها، أو أطر للحركة متفق على أصولها. ويتحقق هذا الاتفاق بحملية نمو لا شعورية، وهي ليست كالقانون المكتوب الذي لا يهتد في غفلة رجل البوليس، والذي يتوقف تنفيذه على جهاز الرهبة المتسلط الذي يعاقب كل من يخالفه، لكنه سلوك تلقائى يفعله الناس لإيمانهم به، نتيجة للقيم التي تغلغلت في عروقهم منذ نعومة أظفارهم.

فالفرد يتفاعل مع تلك القيم العضارية التي يتأثر بها سائر الأشخاص المثقفين، الذين يعيشون في محيطه، ولكي يكون السلوك اجتماعياً، جمالياً، أخلاقياً، وعلمياً - وهي صفات متداخلة ومركبة، يجب أن تتوافر أرضية ثقافية

تتعاكس في مجموع العادات الخاصة بالتعامل بين سائر البشر، التي تترسب في النهاية فيما هو خير أو شر.

وكثير من الناس ينظرون إلى الفن التشكيلي على أنه مجرد صورة، أو قطعة نحت، أو خزف، لا تخرج عن أن لها كياناً جميلاً، مثيراً للانفعال، والواقع أن الفن التشكيلي لو نظر إليه من وجهة التربية، لظهرت له أبعاد أخرى أكثر خطورة، وهي مساهمته بالتأثير الجمالي الحضاري في سلوك الناس، سواء الذين يمارسونه، أو الذين يتذوقونه. فالفن التشكيلي يرتبط بالرؤية البصرية، وصقل الحس اللمسي. فالرؤية سلوك للعين حينما تدرك اللموسات وتتعرف عليها، وهذا الإدراك قد يقتصر عند بعض الناس، على العملية الميكانيكية التي تترجم على أن هناك مؤثراً خارج كيان الإنسان تصل منه إشعاعات إلى شبكة العين، التي ترسلها بدورها إلى مراكز في المخ، لتترجم هذا الشيء على أنه منضدة، أو حيوان مفترس، أو بيت سينهار. وقد يحدث نفس الشيء تقريباً، ولكن من خلال حاسة اللمس، فعندما يقبض الإنسان على الأشياء، تحدث الترجمة عن طريق نفس الدورة: إحساسات من خلال اللمس، تصل إلى المخ الذي يترجمها إلى إدراك بالنعومة، أو الخشونة، وبالنعومة المميزة للخشب، أو المعدن، أو الطين.

ولكن العملية الميكانيكية في الإدراك وإن كانت من ضروراته إلا أن حدوثها من خلال الفن التشكيلي يضيف إليها تيمناً، فالفرد لا يدرك الشيء مفصلاً عن أهميته الجمالية، وما يرتبط بها من أبعاد اجتماعية، وأخلاقية، وعلمية، لتهديب الرؤية منذ الصغر، عن طريق التربية الفنية، فهي تفسح المجال لأن يرى الإنسان رؤية تيمنية، فكان مسلك الرؤية يرتفع من إدراكه الميكانيكي الذي يكشف عنه عادة اختبار الخطر عند طيبب العيون، إلى أداء محمل بقيم رفيعة. لذلك فإن الرؤية المحملة بقيم الجمال، تحتم على العين مساراً نحو التعرف على الجمال، ومواكبته، وتؤثر في السلوك عموماً لتجعلها يتسم بالجمال، ويمقت القبح لغيره، أي تجعل السلوك حضارياً، وأهم في هذا المجال. عبور القنطرة من مسار العين حين يتسم بالرؤية الجمالية، وبين السلوك البشري عموماً في كل

مجال فى الحياة اليومية، الذى يرد به أن يكون سلوكاً جمالياً حضارياً. أرايت ذلك النفر من الناس الذين يقذفون بالمعلبات الخالية إلى الشارع، فيملئون قذارة، وما أن يأتى الكناسون ليزيلوا هذه المتروكات، حتى يكون الشارع قد امتلأ بغيرها؟ وهكذا لا يبدو الشارع فى فترة من اليوم وهو فى شكل منسق جميل. فالفوضوية هنا أسبق من النظام، والقبح مفضل على الجمال، وبناهيك بالولئك الذين يبصقون فى الأرض، أو ينقون فى الطريق، أو يرمون بفضلات التبغ والورق فى أى مكان.. هؤلاء المهملون.. أين رؤيتهم الجمالية؟ إنها معطلة، والفن التشكلى لم تنح له الفرصة ليأخذ نصيبه فى تهذيبها، ولا توجد من القوانين واللوائح ما تعاقب ذوى الذوق الناشر، الذين يسيئون به إلى المجتمع، ويحولون المدينة باستمرار إلى نوع من الهمجية والتخلف.

كأننا اعترفنا ضمناً، بأهمية الفن التشكلى فى تنقية السلوك وتهذيبه من خلال تأثيره التربوى، وهذه عملية ترتبط بذاتية كل فرد، وتجعل عنده مناعة ضد التجاوب مع القبح، وتكسب القدرة على الألفة بالجميل وانتخابه فى بيئته. فهناك صلة بين الرؤية الجمالية فى الفن، وفى الحياة، لذلك أولى بالأمم التى لا ترعى الفن بحجة أن لقمة العيش تأتى أولاً - أولى بها أن تدرك أن جرعة من الفن، هى إشباع حاجة من حاجات الإنسان التى ترتقى به نحو التمددين، والوثام الاجتماعى، والتقاليد الحضارية، هى غذاء، ولكنه أقرب إلى الفاكهة منه إلى الخبز، حيث يبهجك بألوانه، وعطره، ونسقه.

تأمل التعبير المجسم لطفل فى السابعة، فقد شاهد راعى الغنم واستطاع أن يحوله إلى موكب لمسيرة رائعة، تتلاحق وتتلاصق وتتكتل وتمتد، يبرؤرس تعلو وتنخفض، وتطل يميناً ويساراً، مع درجة السير وحرارته، بينما يظهر فى الخلف أحد الرعاة، وآخر فى الأمام، يرعيان القطيع، ولو تأملت أجسام تلك الغنم، لاحظت أن كلا منها جزء من الوحدة الكلية فى المسيرة الجامعة، ويأخذ وضعه وكيانه تبعاً لأهمية هذا الوضع فى هذا الموكب، فالغنم التى أتت فى المقدمة، أكثر انكماشاً لحذرها فى مجابهة الطريق، بينما التى تسير فى الخلف أكثر شجاعة

وامتداداً، لأنها تحاول أن تشق طريقها بوثوق وسط أجسام الحيوانات التي سبقتها. لتلحق بها. أما الرؤوس فتعلو أو تنخفض، تتجه إلى اليمين أو اليسار، تبعاً لحالة اليقظة المرتبطة بكل حيوان، ومن الطبعي أن يجرى التكرار مؤكداً للإيقاع المتنوع الذي أساسه المنحنيات والأقواس المتراسة.

لقد عاش هذا الطفل خبرة فنية جمالية وهو يبدي هذا الموكب، ولا ريب أن لامتثال انتقال هذا النظام إلى مسلكه في الحياة وهو يرتب أي شيء يواجهه، احتمال قائم. فعين الحفل هنا تمثل مدخل حاسة البصر، ويداه الصامتتان تمثلان مدخل حاسة اللمس، وكلتا الحاستين شاركتا مع غيرهما في إدراك النظام المحمل بالقيمة الفنية، قيمة الإيقاع، والأطراف، والتنوع، وهذا بلا شك ينتقل إلى مواقف أخرى مثابكة في الحياة في سلوك التلميذ وهو ينظم قمطره، أو يرتب كتبه وكراساته وأقلامه، أو ملابسه وأحذيته. فكل من هذه الأشياء يتكون من عناصر متكررة، حينما ترتب يكتشف الجمال والنظام من خلال ترتيبها، وحينما تلقى جزافاً وتهمل أوضاعها تنكشف الفوضى من خلالها. لذلك كلما تدرب التلميذ على التنسيق والإجادة في كشف الإيقاع المنظم لترتيب أية مجموعة من العناصر، كلما اكتسب في سلوكه مسخلاً حضارياً، لينسق كل شيء، ويجيد عرضه وتقوّه، وسينأف بالتالي من هذه الأشياء إذا أصابها الفوضى وعدم الالتئام.

ألا يحق لكل فرد أن ينال حظه من هذه التربية الفنية ؟ ألا يحق لكل دولة أن تستعين بالعلم لتنعيم الأذواق، وربط المواطنين بالقيم الحضارية، فيصلح مظهر البيئة وتزداد جمالاً وحسنًا؟

٤٩. الفن والدين

ارتبط الفن التشكيلي بالدين منذ أقدم العصور، واكتسب تيمناً منه بقدر ما اكتسبه الدين رصانة وإحكاماً. فرسالة الدين تطلبت بالضرورة وسيلة تصل من خلالها إلى المتدينين، فتحرك قلوبهم، وتهز مشاعرهم، وتمس جوانحهم، وتستثير حواسهم، وتتحدى عقولهم، وكان الفن وسيلة إلى هذا.

لقد مر الدين في حياة الأمم بأطوار. ففى بعض أحقاب الزمان ضلت أمم عن السبل الفطرية السليمة، إذ عيدت أوثاناً من دون الله وانصرفت عن غايات الرسالات السماوية، في الوحداية والتجريد الخالص في العقيدة. ولقد غدت هذه الأمم، وبقي الفن دليلاً على أنواع العقائد التي كانت تمارس في تلك الأزمنة الغابرة.

ومرت حقبات كان من الجائز أن يكون الفنان فيها: ناسكاً، أو راهباً، أو كاهناً، كما كان من المحتمل أن يكون الراهب ثنائياً، فلم تكن هناك ثنائية أو هوة بين العقيدة والتعبير عنها، لكن في عصور أخرى كان لكل تخصصه، وكان أحدهما يعتمد على الآخر، الكاهن يشرح الفكرة، والفنان يصورها، أو ينحتها، أو يهندس لها المحابد. ويقدر عمق عقيدة الفنان، وروحانيته، ظهرت روائع الفن التي مازالت تعال المتاحف العالمية، باعتبارها كنوزاً تمثل ما حققه الإنسان في ارتقائه مع تطور الزمن مما قد لا يستطيعه الآن، بعد أن انفصل الفن عن الدين، وأصبح يعتمد على ذاتيته. وقيم التشكيلية الخالصة، ونظرياته، دون أن يأخذ من الدين قيمة يستند إليها، كعهده السابق في العصور القديمة.

والدين في نظر أحد الفلاسفة، ما يفعله الإنسان في خلوته، أي حين لا يراه أحد، ومعنى ذلك أن الدين ليس اقوالاً مأثورة تردد، وإنما هو قبل كل شيء، سلوك أخلاقي يمارس، وهذا السلوك لا يمارس للدعاية، أو جلباً للرضى الظاهري للناس، أو نزلاً لذوى الجاه والسلطان، وإذا عاد الإنسان فأصبح معزولاً

عن هؤلاء البشر، مارس شيئاً آخر، وأما الدين سلوك متكامل يؤديه الإنسان بينه وبين نفسه، مثلما يقوم به بينه وبين الآخرين، لا يبتغي فيه إلا مرضاة ضميره وفق ما يفهمه من عقيدة، وتبعاً لما يدركه من القوانين الأخلاقية السماوية. أما إذا انفصل السلوك الظاهري عن الخفى، فإن هذا يؤدي بطبيعة الحال إلى انقسام في الشخصية، وإلى نوع من نفاق النفس، لا يرتبط بالدين بل بسبب، وينطبق عليه قول الحق: (يا أيها الذين آمنوا لم تقولون مالا تفعلون * كبر مقتاً عند الله أن تقولوا مالا تفعلون) (١) ويكفى مقت الله لأولئك المرائين، الذين بسلوكهم المتناقض يخرجون عن إطار الدين.

والفن أداة التعبير عن العقيدة في أسنى مظاهرها. حتى في الأوقات التي كان الإنسان ينحت فيها أصناماً ليعبدها، كان يحاول أن يضمّن خوفه، وغموض الحياة بالنسبة إليه، ولما تطورت نظريته، وأمعن فكره، جسدها بصورة مثالية، فيها النسب، والأبعاد، التي يتصورها الذكاء البشري، في أحسن حالاتها، ولما اقتنع الإنسان بأن ضالته التي يبحث عنها هي الطبيعة، صور لحدث الدين في صور واقعية، تحكى قصص المسيح، ومعجزاته، وما كان يهدى إليه. ولما كشفت أن حقيقة الحياة والوجود ليست في الطبيعة الظاهرة، بل في تجريدها، وأن الله لا إله إلا هو، الواحد الأحد الذي لا شبيه له، ظهر التعبير الفني مجرداً، وكان الفن الإسلامى انعكاساً تجريبياً واضحاً لعقيدة الدين الإسلامى، انعكاساً في: الأرابيسك، والرسوم الهندسية التي تكسو الجدران والمناير، والمصاحف، وكل الفنون الفرعية الإسلامية.

وهكذا يظهر أن الدين والفن شقان مرتبطان، حينما اتخذ الأول مساراً وده الثاني، وحينما تغير الأول انعكس صداه في الثاني، وما الفنون التشكيلية في القديم إلا ترديداً للعقائد الدينية التي كانت تمارس في أحقاب زمنية متوالية. ففي الفن المصري القديم، ظهرت أشكال للألهة في تماثيل ورسوم غائرة، فوق الجدران، وفي المعابد، والمقابر، وعلى مسحاتف من ورق البردى، صور الفنان

(١) القرآن : سورة الصف ، آية ٢ ، ٣

المصرى القديم الإلهة بأسلوب رمزي، جمع فيه رؤوس الطيور، أو الحيوانات، أو الزواحف، فوق أجسام بشرية، حتى الحشرات كالجعران، تحثت كاشكال مقدسة. وسنجد في الفن الإغريقي آلهة من نوع آخر، آلهة على أشكال الأنميين، لكنها في وضع مثالي، يحمل الجمال الذهني للنسب والأبعاد. فتجسيد دفينوس، آلهة الجمال على سبيل المثال هو تعبير عن المرأة مكتملة الأنوثة، في ريعان شبابها، غضة، تحمل أفضل النسب الذهنية التي يتصورها الفرد لما يجب أن تكون عليه المرأة، كآلهة للجمال، في الحياة الواقعية قد تكون المرأة طويلة أو قصيرة، نحيلة غامرة أو بدنية ممتلئة، خدومة الجثة ومتوهلة ثقيلة الوزن أو صغيرة الحجم ممشوقة القوام خفيفة الوزن - وهذه التناقضات تختلط فيها قيم الجمال، والجمال يتوافر بنسب ضئيلة في كل حالة، قد يكون في جزء أو أجزاء، أكثر منه في أجزاء أخرى، لكن في حالة «دفينوس»، إلهة الجمال، إنها فوق كل هذه العوارض، إنها تصحيح ذهني لشكل المرأة كما يجب أن تكون عليه، وكما يتصورها البشر مثلاً يحتذى به. لذلك فهي تجمع من عديد من النساء، يحمل أفضل خصائصهن مجتمعة، هي توليفة جديدة للحس المتوافق بصور جزئية، عند ولادة من النساء، في امرأة واحدة، هي الجمال المثالي كما يتصوره الإنسان الإغريقي.

وحينما جاء عصر النهضة الإيطالي، كان الفن يصور أحداث الدين المسيحي وقصصه، بصورة واقعية، تتدثر بالملابس التي يرتديها الناس في هذا العصر، وتظهر في الصور وجوه أشبه بتلك التي يقابلها الناس في حياتهم كل يوم. لم يعد الفن يسجل شيئاً ميتافيزيقياً كما فعل في الفن المصري القديم، ولا شيئاً ذهنياً مثالياً كما حدث في الفن الإغريقي، وإنما سجل شيئاً واقعياً قريباً من الحياة، وذلك كي يستوعب المصلون أحداثه، ويعرفوا هديه بصورة ملموسة تخنيهم عن القراءة.

أما مع الدين الإسلامي، فقد عكس الفن تجريباً هندسياً، أو محرراً من الطبيعة، واسترسل الفن في تكرارات لا نهائية تمثل استمرارية الحياة، بتعاقب

أحداثها، وإيقاعاتها، فلم تعد الطبيعة هدفاً للتسجيل الحرفي، أو استخراج الأشكال المثالية منها، أو تصويرها في تركيبات مخلقة رمزياً ميتافيزيقياً. فكل هذه الداخلة لم تعد تتلاءم ورسالة الدين الإسلامي ومنهجه، لذلك زادت أهمية الخط العربي باعتباره تعبيراً مجرداً، وتنفست عباراته بهتّى أنواع الخطوط لكتابة آيات القرآن الكريم في المصاحف، وعلى جدران المساجد والمناير والقصور، وأصبحت لغة التشكيل هي الخط والمساحات الهندسية كالربع، والخمس، والستس، والسبع، والمثمن، والمعين، والدائرة، والنجمة بأضلاعها المتعددة. وأسست لغة التشكيل على الرياضة، كالمعادلات التي تشتمل على إضافات بالاضاعف، والجمع، والطرح، لإيجاد الإيقاع، والتماثل، والالتزان، وكلها من خصائص اللون ذاته، الوحدة هي النظام المصغر للمجموع، والمجموع وحدة مترابطة الوحدات في تماسك لا نهائي، وحينما تظهر الدائرة فهي ليست مجرد شكل هندسي، وإنما هي رمز للكون ذاته: للأرض، والأفق، والقمر، والشمس، وكل شكل داخري يراه الإنسان، من البرققالة إلى الرمانة إلى صدر المرأة، وحين تلعب الأشكال الهندسية دورها وهي تتداخل، وتكرر، وتولد وحدات جديدة، إنما تمثل النظرة التجريدية في تحويل ملموسات جميعها إلى مجردات، إلى لغة النظام المؤسس عليها الكون ذاته، كما يبدو من الشكل رقم (١٤).

وعندما جاء العصر الحديث، بتكنولوجياه الرفيعة، واختراعاته المتواصلة، ومادياته المنافسة لكل روحانيات الأديان، بدأت تظهر جوانب مغايرة لما أدرك في العصور السابقة، أهمها: انفصال الفن عن الدين، حيث بدأ الفن يعتمد على ذاتيته، واشغلت نظرياته ومدارسه المختلفة، فحسر الفن شيئاً كانت قوة الإيمان تمنحه إياه، كما خسرت الدين أيضاً إحدى وسائله التي يؤثر بها على الناس، فحسر الفن التشكيلي في العمارة، والنقوش، والنحت، والتصوير، والزخارف، والمزايكرو، والفنون الفرعية، ولم تعد تظهر في العصر الحديث عمارة لمسجد أو كنيسة، بالضخامة والتميز اللذين سجلتهما فن المعماري بتكامله في العصور السابقة. فقد تركت العمارة الإسلامية مساجد شامخة، وقصوراً شاهقة، من

المحيط إلى الخليج حتى جنوب آسيا، كما ترك الدين المسيحي كنائس في قلب المدن الرئيسية، تمتد من دول أوروبا حتى الأمريكتين، وبظهور الطيبوعية، وموجات الإلحاد، برزت أيضاً نزعات انحلالية يقودها الهيبر، والخنافس، ومذاهب العرة، ودعاة الجنس، وعجائب الغدر والتكثير، البقر، نسمع عنها بين حين وآخر، كانت آخرها «الألوية الحمراء» التي اغتالت «الدو مورو» رئيس وزراء إيطاليا السابق، مما يوضح إلى أي حد ابتعد الإنسان عن قيمه الروحية، والدينية، والأخلاقية.

وأول رد فعل مضاد لقيم التراث الدينية والكلاسيكية للانعكسة في الفن التشكيلي، اتضح في منزعة «الدانا» التي ظهرت في أوروبا عقب الحرب العالمية الأولى، وقد نادت بتحطيم كل القيم المتعارف عليها، والسخرية من بعض المثل التي كشفها الإنسان عبر العصور، صور «دوشامب» شاربه فوق نسخة من صورة «الموناليزا» كما وضع «بيكابيا» لعبة تمثل قرداً، في إطار، وأطلق عليها اسم «صورة سيزان»، وكانت هذه بمثابة سخرية رمزية من بعض للقيم الكلاسيكية التي قدسها الإنسان عبر العصور. ومع نزعة الدانا التي لم تعيش طويلاً، ظهرت نزعات أخرى تدعو للبدائية وهجر المدنية.

أليس إنسان القرن العشرين في حسرة، حين باع نفسه لماديات الحياة وانحرف نحو أهوائه وغرائزه، يحققها على حساب القيم الرفيعة التي حاولت الأديان متعاقبة أن ترسي قواعدها، ليتعاسك المجتمع ويحس بضغفه إزاء خالفه؟ أليس إنسان القرن العشرين في حاجة إلى إعادة روحانياته، بقوة جديدة منافسة للإلحاد، والشيبوعية، والفوضوية، ونظم القتل والغدر وإهدار الدم، والميوعة البدائية؟ أليس إنسان القرن العشرين في حاجة إلى قوة روحانية يجابه بها التسيب في أمور الدنيا: من استغلال، ورشوة، وفساد، ونميمة، وظلم للأهرياء على حساب المحاسيب والمقربين إلى السلطان؟ أليس الإنسان بدون القيم الدينية، إنساناً ضائعاً، يفتلظ عليه أمور نفسه وأمور دنياه، وبالتالي ينتج فنا يعكس هذا الانحلال، لا يعدو أن يكون زخرفة سطحية، بعيدة عن كل القيم التي عكسها

القرن في قمته عبر عصور شامخة من التاريخ، حينما كان الدين سنده الحقيقي .
تأمل على سبيل المثال، المشكاة الإسلامية الموضحة في شكل رقم (٧٣) ، وهي
من القرن الخامس عشر، ثم قارنها بالصورة التي أنتجها الفنان المعاصر «جيمس
روزنكويست» وعنوانها «مارلين منور»^(١) أنتجها عام ١٩٦٢، وهي من مقتنيات
متحف الفن الحديث بنيويورك لتدرك التغير الذي حدث في اتجاه الفن، من
الالتزام بالقالب الديني النمطي العام، إلى الاهتمام بالانزعاج الفردية التي صورت
فنانة الإغراء، ونجمة الشاشة مارلين منور، في صورة مكونة من عدة خيالات
يغطي بعضها البعض، وتكتسى بحروف من اسمها مستمدة من إعلانات
السيتم، ومعروف أن مارلين ماتت منتحرة، أي العاملين الفنيين يا ترى له
سلوة على النفس الإنساني - الأول الذي لعب الدين دوره، بقيم الروحية - في
بعث كيانه .. أم الثاني المرتبط بمباهج الحياة بتلاؤم إعلاناتها، وصخبها، ووجه
إحدى ممثلاتها؟ إن هذا فن، وذاك فن. الأول ارتبط بدعامة الدين، والثاني انفصل
عنه، قايهما الأعمق والأدوم تأثيراً؟ اليقن إصدار الحكم يتطلب نوعاً من الروحانية
للتفصيل بين المسارين ؟ وهل تكون قد جاوزنا الحق لو قلنا: إن الفن بدون
عقيدة تحركه، ينتهي إلى مستويات ضحلة، ليست لها صفة الدوام أو الخلود .
من السهل دائماً الهدم، لكن ما أصعب البناء . أو من اليسير على المرء أن يلجأ
على قيم استغرقت قروناً لتستقر في عمق الإنسان، ولكن ما أصعب الطريق
الوعر المحفوف بالاشواك، الذي لا يد من اجتيازه لإيجاد القيم الجديدة، وإذا اجتاز
الإنسان الطريق، يظل السؤال مطروحاً: هل هناك ضمان أن تكون القيم الجديدة
أرقى من تلك التي تار عليها.

٤. الفن والعلم

الفن والعلم مرتبطان، أحدهما يؤثر في الآخر ويؤثر به، وليس من اليسير فصلهما بعضهما عن بعض ومحاولة التحدث عن كل منهما على أنه يخلو من الثاني، إنما تفتت طبيعة العملية الإبداعية عند الإنسان، وتصفها وصفاً ناقصاً إذا ما اقتصرنا على جانب دون غيره، ولو شئنا تعريف كل من الفن والعلم، لأمكن أن يتضح من التعريقتين: أين يلتقيان، ومتى يفترقان.

فالفن ببساطة يمكن تعريفه على أنه تعبير عن انفعال في غالب ما، قد يكون: الشكل، أو اللفظ، أو الحركة، أو اللون، أو الكتلة، أو الصوت.. لكن كل هذه قنوات يخرج من خلالها التعبير ويتدفق، محملاً بشخصية الفنان، وبالتجربة المميزة التي حركته، وأصبحت قادرة من خلال الفن، على تحريك غيره من البشر، دون التقيد بزمان، أو مكان.

والعلم يمكن تعريفه على أنه محاولة لتفسير الظواهر التي تثير الإنسان وكشف قوانينها، بترجمة عقلانية للعلاقات التي تقوم عليها الأشياء المختبرة، وتصديدها كما وكيفاً، حتى تصبح قادرة بصورة موضوعية على خدمة الإنسان، كما تخضع للتداول بين سائر البشر. بعبارة أصح، العلم هو مجمل الأساليب التكنولوجية التي يسيطر بها الإنسان على البيئة، ويطوعها لإرادته ولخدمة أهدافه في الحياة، والمتقدم. ويرى بعض المفكرين أن العلم هو طريقة للاتفاق على أمر من الأمور التي يختلف فيها الناس، أو هو إزالة الشك باليقين، والتردد بالثبوت، والظن بالبرهان، والظلمات بالنور، هو حسم الجدل بالدليل، والخوف بالأطمئنان، وربط الأسباب بالنتائج، والتعصب بالحياد الموضوعي، وقد روى عن (عليه كرم الله وجهه) قوله: «قطع العلم عذر المتصلين» (١).

(١) الإمام علي، نهج البلاغة، (شرح محمد عبده) القاهرة، المكتبة التجارية الكبرى، غير مؤرخ.

أما العالم، فحينما يستتار بالزهرة، إنما يمر في مراحل فكرية؛ فهو يلاحظ، ويحدد، ويشرح، ويخصي، ويجرب، ويستنتج، ويعمم، ويسمي، ويصنف، ويفسر، ويقول؛ قد يستخدم طريقة الاستقراء، حيث يستنتج من مجمل الظواهر المتشابهة، الخاصية المشتركة ويعممها، أو يستخدم طريقة القياس، حيث يطبق المعرفة المسبقة، والقوانين المعروفة في تكشف الظواهر المماثلة، وهو في كلتا الحالتين يعمم، ومدخله، في إيجاز، الملاحظة والتعميم. فمثلاً هذه الزهرة المستديرة الصقراء عند عالم النبات، هي زهرة «عباد الشمس»، ويمكن عد سبلاتها وبتلاتها، ومعرفة بذرتها والدورة التي يتم من خلالها غرس البذرة، فتتحول تدريجياً خلال عملية الإنبات إلى جذور تمتد إلى الأرض، وساق ترتفع نحو السماء حيث الهواء والشمس. كما أن الثمرة لا بد لها من خصائص تيسر الإنبات، فالبذرة لو وضعت في الرمل ما أنبتت. والزهرة تفتح مرة واحدة، فهي يرغم لونه مخضر، يستحيل إلى صفار كلما اقترب من النضج والتفتح، لكن كيف يتم للعالم الوصول إلى هذه الحقائق؟ بالأسلوب العلمي، بالملاحظة، والمقارنة، وإدراك المشترك وإسقاط المختلف، ثم التعميم. فالملاحظة والتعميم هما منهج العالم، لكن لماذا لا يكونان منهج الفنان؟

الحقيقة أن الفنان يلاحظ أيضاً ويعمم، شأنه شأن العالم، لكن كلا منهما يختلف عن الآخر؛ في نوع الملاحظة، ومجال التعميم ومظهره. عندما لاحظ «نيوتن» أن التفاحة سقطت من فوق الشجرة إلى أسفل، لاحظها كظاهرة وانتهى منها إلى تعميم بأن كل الأجسام غير المعلقة تهوى إلى الأرض، قاي شيء غير معلق لابد أن يسقط إلى الأرض وينتهي إليها بفعل جاذبيتها. وهذا التعميم ليس مطلقاً، فهو محاط بنسبية الظروف الأرضية، ويتأكد ذلك حين نتذكر حالة رواد الفضاء الذين ينعدم وزنهم عند بعدهم عن مجال الجاذبية الأرضية، ويسبحون في الهواء، لذلك فالتعميم السابق لا يسرى عليهم، وهو ينطبق في ظروف الجاذبية الأرضية فقط، وحين لا توجد عوامل مقارمة مضادة للقاعدة الطبيعية، كما هو الحال في: الطيارات، والبالونات، والطيور، والفراش، فهي جميعاً لا

تسقط إلى الأرض بسبب عوامل خاصة تقاوم الجاذبية، ومع ذلك حين تفقد هذه العوامل كان يصاب موتور الطائرة بعطب، أو يقذف الطير بطلق نارى، أو يثقب البالون، فإن مأل هذه الأشياء إلى الأرض وينطبق عليها التعميم المذكور. والتعميم هنا معناه قاعدة أو قانون على بنطبق فى كل مكان أو زمان: فى الماضى، والحاضر، والمستقبل، فى إطار موحد من الظروف إلى أن يكتشف قانون أصح منه. يزيد الإنسان دقة فى فهم الكون المحيط، وفى هذه الحالة يلغى القانون السابق.

تعال أنظر إلى هذا الفنان التشكيلي وهو يلاحظ كل شىء: الأرض والسماء، والبحار، وحتى المخلوقات. يلاحظ أنظمتها الجمالية ويستخرج من أوضاعها الجزئية بعض القيم العامة التى تعبر عن الجمال. فهو يعمم بقدر ما يجرد، ويدمج المتواليات والمتباينات ويضبط الحركة إيقاعياً، حتى يلوح النظام وراء كل الأشياء التى استعان بها فى عمله الفنى، وتصبح قادرين بفضلها على رؤية هذا النظام الذى كشفه فى تصميماته البصرية، نرى الدنيا من خلال أعين الفنانين الذين هبوا عنها عبر العصور، تعبيراً نظامياً إيقاعياً، فكشفوا شيئاً من لحنها، وسحرها، وجبروتها، وشاعريتها نراها من أعين «ميكل أنجلو» مليئة بالحركة وقوة العضلات، ومن أعين «جياكومتى»، شاعرية ميتافيزيقية، ومن أعين «هنرى مور»، كتلا ملساء إيقاعية، مناسبة رمزية وتجريبية، إجمالية لا تفصيلية. ونراها من أعين الفنان المسلم، هندسية إيقاعية، تجريدية لا نهائية.

والحقيقة الجمالية غنية، لا يكفى فنان واحد مهما أوتى من عبقرية، أن يترجمها بكمالها، فمهما أجاد فهو يعبر عن جانب منها، وعلى أجيال من بعده أن تسهم بنصيبها فى الكشف عن الجوانب الأخرى، ومن خلال منجزات الفنانين فى مجموعهم، يتكون التراث الذى هو حصيلة إنسانية كبيرة، تيسر للإنسان الحديث تنظيم رؤيته الجمالية، فى ضوء كل التجارب الفنية السابقة، والتى نجح الفنانون فى تسجيلها عبر العصور، لكن شخصياً كل فنان مرتبطة بما أضافه، فهل الأمر كذلك فى حالة العالم ؟

لا ريب أن العالم يكشف قوانين تعرف باسمه. والعلماء كفقرك
الأكرويات، كل منهم يصعد على كتف الآخر، وعلى ما حققه من كشوف
قبله. ومجموع القوانين التي يكشفها العلماء، تنظم التعامل للوضوعي مع
البيئة بطريقة أكثر ذكاء، لكن كل قانون علمي رغم انتسابه إلى مكتشفه،
يصبح ملكاً للإنسانية جمعاء، إلى درجة نسيان مكتشفه الأصلي، أو دينه،
أو لغته، أو لونه، أو عصره.

كان الناس قبل «إديسون» يستخدمون المشاعل الزيتية والشموع في
الإضاءة، والغاز والفحم والخشب وقوداً للطهي، لكن كشف الكهرباء يسّر
إمكانات أكبر: أنار الليل، وسير قطارات الأنفاق، وحرك العربات، وطهى
الطعام، وأدفأ ويرد، وكوى، ورفع وأخفض، ولم يقتصر تدوّل الكهرباء
على دولة دون أخرى، أو على قارة دون غيرها، فقد عم العالم من مشرقه
إلى مغربه. ومن شماله إلى جنوبه، لذلك فإن اختراع الكهرباء أصبح ملكاً
للإنسانية، لا يعرف أى تعصب نحو فئة دون أخرى، وهو اختراع أسهم في
شكل المدنية الحديثة.

وكل الاختراعات التي ساعدت الإنسان في مواجهة أعدائه في الطبيعة
مثل: مقاومة الأوبئة والتحصين ضد العدوى، وتحويل مجرى السهول
والغيضانات والشلالات المكتسحة إلى شيء في صالح الإنسان، وإياد
ديدان المداميل ومقاومة الجراد، والخوض في أعماق الأرض والمحيطات
بحثاً عن الأياد ومناجم البترول مما ينفع الإنسان، وغزو الفضاء حتى
الوصول إلى سطح القمر كشفوا للكون المحيط، كل ذلك يسره العلم الذي
ما أوتينا منه إلا قليلاً. وطالما كان في الإنسان نبض يذكر، فسيظل يلاحظ
ويعمم ويكشف القوانين، ويتغلب على كثير من نقاط الضعف التي تواجهه
في المرض، والتغذية، والمأوى، والتعليم، وما يهمنا في هذا المجال، هو
الاعتراف بأن الفن والعلم يكفل أحدهما الآخر، وهما كالزورق والمجداف، لا
الزورق يستطيع السير بدون مجداف، ولا المجداف يستطيع القيام بوظيفته
بدون زورق.

اختراع الكاميرا علم، لكن استخدامها فى تسجيل الصورة قن. كشف جهاز التليفزيون علم، لكن فى برامجيه فن. ابتكار القلم علم. لكن الكتابة التى يستغل فيها فن. يلاحظ أن العلم والفن يتم أحدهما الآخر، وفى هذا العصر الذى فتت الأشياء وشرحها للدراسة العلمية، خرجت معه مدارس فنية متعددة، فتت الحقيقة البصرية، فتغير تبعاً لها شكل الفن ذاته مع تغيير المنهج العلمى السائد: كالتكيفية، واللاموضوعية، والسيرالية، والتجريدية، حتى التأثيرية كانت نتائج كشف فى الضوء على يد «نيوتن»، تأثر به سائر الفنانين فى هذه الفترة. هناك فارق بين الكتابة بالقلم البسط، والكتابة التى يسرتها الطبعة، فقد ترتب على الكشف العلمى للطباعة تطوير فى فن الكتابة ذاته، حيث إن المطبوع يمكن طويلاً ويتداوله الملايين من البشر، مختلفى المشارب والجنسيات والعقائد. ولهذا تانى الكتابة المنشورة بأسلوب الطبيعة، مخالفة للدواوين القديمة والأشعار التى كان همها السجع والقافية. ولم يكن يحسب الوقت حساب. بينما اختراع السينما الصامتة، أوجد لنا من الأدب يعتمد على القصص الحركية، بالأسود والأبيض، ثم تطور الأدب المرتبط بالتأليف للسينما الصامتة، مع تطورها حينما نطقت ولموت، واتسعت وجسمت.

ولماذا تذهب بعيداً؟ تأمل رأس العجل المحفورة وهى من العهد البطليموسى (٢٢٠ - ٢٣٢ ق.م) - أهى فن أم علم، أو فن وعلم ممتازان؟ إذا أخذنا بتعريف العلم بأنه ملاحظة وتعميم، لوجدنا أن الملاحظة متوافرة فى تتبع شكل رأس الحيوان بتفاصيلها: العين، والأنف، والفم، والقرن الملتوى، والصدغ. إن الناظر إليه، لا يخطئه فيتصوره رأس لبؤة أو زرافة، وإنما يدرك من خلاله مباشرة أنه رأس كبش، باعتبارها مميزة عن سائر رؤوس الحيوانات الأخرى، وهذا تعميم أيضاً، أنه استخراج لهذا التمييز، فى قالب يمكن بيسر التعرف عليه من عديد من رؤوس الحيوانات التى تنتمى إلى فصائل أخرى. فالمعرفة المتضمنة هنا، هى التى أوحى بأن هذه رأس كبش. وليست رأساً لبؤة أو خنزير، لكنها صيغت فنياً فى نفس الوقت، أى أن هناك علاقات تشكيلية قائمة بين شتى التفاصيل المذكورة،

ككتل وفراغات تجمعها نسب مريحة، وملامس منظمة ومميزة، أضفت جمالاً خاصاً حين أدركت هذه الرأس.

وقد يلاحظ المرء مدى الدقة المتناهية في وصف كل جزء من هذه الرأس وصفاً محملاً بالمعنى، ويتبين له بوضوح أن الذي صاغ لاحظ، ودقق، وعبر، فرائس هذا الكبح توضيح أنه يضغط على أسنانه، فيغوص صدغه إلى الداخل، وهذه الحركة تؤثر على الخط الغائر المجاور للعين. بينما يظهر القرن المتوى دائرياً على شكل قوس، بذل الفنان جهداً لإبراز إيقاعه، وملامسه المتكررة على اتساع في البداية، تتدرج إلى ضيق نحو النهاية. فالفن هنا قالب تضمن علماً مهنيّاً على الملاحظة. والقطعة الفنية تزوج بين الفن والعلم المتطوي تحتها، هذا: في مظهرها كنتيجة عامة، وفي مخبرها من ناحية تكنولوجية الأداء، وهذا علم من نوع آخر بطبيعته الخاصة، والأدوات الدقيقة التي استخدمت في تشكيلها وصياغتها على النحو الذي برزت به، والذي جعلها باقية حتى الآن منذ أكثر من ألفي عام، لكنه عام موجه للبناء الفني، ومكمل له لا ينفصل عنه. وفي الشكل (١٢) يد التمثال «دافيد» صنعها ميكال أنجلو، ويظهر في هذه اليد العروق وكثير من التفاصيل التي تدل على هضم الفنان لعلم التشريح، لكنه صاغ معرفته في قالب فني فجاء على هذا النحو.

والعلم حيادي، حيثما يكتشف لا يرتبط بخير أو شر، لذلك لابد له من أخلاقيات مصاحبة حتى لا يستغل للخراب والدمار، وإنما لصالح المدنية والعمار. بينما في حالة الفن، لتلك الأخلاقيات تكون عادة متضمنة في القيم الإنسانية ذاتها، التي يحملها الفن عبر العصور. وكلما تزوج العلم والفن، كان العلم أكثر إنسانية، والفن أكثر موضوعية، والتقى الاثنان بخير البشر وسعادتهم، ومنعتهم في الحياة.

٤١- الفن والأدب

الفن التشكيلي يرتبط بالأدب، وكلاهما يقوم على أسس مشتركة.. فما هي تلك الأسس؟ وهل يمكن أن يكون الفنان التشكيلي أديباً، والأديب فناناً تشكيلياً. لغة الفن التشكيلي هي: الألوان، والمساحات، والكتل، والخطوط، وتركيبها بعضها مع بعض لإبداع وحدة متميَّزة. بينما لغة الأدب هي: الألفاظ، والجمل ومعانيها. وارتباط الكلمات بعضها ببعض لتشكل صوراً تخيلية، ومواقف مثيرة للحواس، وسواء أكان الأدب شعراً أم نثراً، قصة قصيرة أم رواية، فإن حصيلة نقل الشاعر إلى القارئ، الذي يتفاعل معها.

أما الفنان التشكيلي، فيصل إلى التأثير في الشاعر من خلال: اللوحة، والمثال، وقطعة الخزف، وغير ذلك من الفنون الفرعية. والفنان التشكيلي يتأثر بالأدب، كما يؤثر بدوره في الأدب. فلو تصورنا - على سبيل المثال - المدرسة السريالية، لوجدنا أن من أوائل الرواد الذين أثروا فيها من زاوية الأدب، الشاعر «أندريه بريتون»، فقد كان لتصريحاته، ومقالاته، وشعره، أثر كبير في إلهام الفنانين التشكيليين السرياليين، ونزوعهم إلى التحرر من الواقع البصري، والالتجاء إلى الخيال، ومحاولة تصوير خفايا اللاشعور، بأساليب تشكيلية حينذاك، وأمكن أن تكون الصورة الفنية مكونة من عدة مناظر في وقت واحد، ويرتد «الرمزية» لتفصح عن مكنونات اللاشعور، وخاصة تلك التي تعاني من الكبت ومن ضغوط المجتمع الخارجية، ولا تعطى متنفساً للتعبير عن ذاتها في الحياة الواقعية.

انطلق عدد من الفنانين التشكيليين من زعماء هذه الحركة، ومنهم «سلفادور دالي»، و«ماكس إرنست»، و«بافل نولييتشيف»، و«مان راي» يطلقون العنان لأحلامهم وأحلام يقظتهم، ويكشفون عن خباياها الرمزية في صوره التشكيلية ذات الطابع الرومانسي، وإذا بها تجيء محملة برموز غامضة في الغرابة:

امرأة نصفها يشتعل بالنار، شجرة فروعها على شكل النصف العلوي للمرأة، جسم آدمى يتصهر، أعين تظهر من خلال عصابات مائعة وأحجار، تبين أن الصامت يتكلم، والجامد يخلق وقدب فيه الحياة. وللرموز واسلوب تجميعها داخل اللوحة السريالية منطق أدبي، أحياناً له صفة ذاتية وارتباطات شخصية، وأحياناً أخرى ترتبط الرمزية بمشاع عام يحرك الناس للفكرة لما بها من خيال، شأنها شأن القصص الأدبية الخرافية والأساطير.

والصورة الفنية في نظر السريالي، لا تقاس في إبداعها بالصورة بمعناها الكلاسيكي، التي لها طول، وعرض، وعمق، ومتنظر واحد له مسرحه، فالصورة السريالية مركبة، عبارة عن عدة صور مجمعة في صورة واحدة، والأحداث فيها لا يجمعها منطق واحد، وقد تغلب عليها الخرافة ويعمها السرحان وترعى الخواطر، أكثر مما يغشاها من تركيز، لذلك فهي تبدو كالحلم، أو كحلم اليقظة الذي يأخذ الغارق فيه إلى آفاق غير متوقعة، وينقله من عالم إلى آخر ومن مجال إلى غيره، دون تهديد أو تحذير. لذلك فالتعبير تلقائي، متدفق، يعبر عن اللاشعور الشخصي بكل مضامينه لا يأبه بالواقع، فالواقع في نظره لا يمثل سوى خمس الحقيقة، أما أربعة الأخماس فهي تستتر في اللاشعور، ويحاول المجتمع بقوانينه، وتقاليده، وعاداته، وأنظمته، أن يحبسها في سياج ولا يسمح لها بالبروز، فينتحين الفرص في غفلة الرقيب لتنتلق غير عابثة به، تخلع عن نفسها زى الوقار ومظاهر التصنع والتكلف والاختلاق، لتبدو سافرة، بفطرتها، وغشوميتها. وتنفضها، فإذا بها الحقيقة الواقعة التي تصدم العين وتنبها إلى ذلك الشعور الكامن المستور، الذي تثر منه النفس البشرية.

انظر مثلاً إلى مغزى المظلة «الشمسية»؛ ما هي وما كتبها في الحياة الواقعية؟ إنها ذلك الجسم الذي يضعه الإنسان فوق رأسه ليستظل به، يحميه من لهب الشمس، وغزارة المطر، لكنها في صورة سريالية تتحول إلى رمز، رمز «الحماية». وإذا صورت تلك المظلة بجوار جثة لقتيل وبجانبها حمامة، لزداد المعنى الكلي الرمزي وضوحاً إذا قرئت المعاني المحتملة مجتمعة، ويمكن أن يكون

هذا المعنى : حماية فى سبيل السلام من الغدر، على اعتبار أن الجثة رمز للغدر، والحمامة رمز السلام.

للغنان السريالى المعاصر سلفانور دالى صورة عتوانها: تحذير الحرب الأهلية - قام بصويرها عام ١٩٠٤، وهى من مقتنيات متحف الفن الحديث بفيلادلفيا بأمريكا. والصورة براءة رمزية الجديدة، تصور أشلاء الجسم البشرى بأذرع ممتدة، وأيد متوترة، تقيض بعصبية على الجسم، والرأس تثن وتصرخ، وجسد الإنسان قد انصهر فى كل هذه الأشلاء، ووضعها إشب ما يكون بالتصيب الذى يقزح بنى الإنسان، بياقى عضلات المتأزمة، وإصابه الملتوية، وأشلائه المتوترة، محدراً سائر البشر من الآثار المدمرة نقيجة ويلات الحرب الأهلية، بينما الأرض هى ساحة الله الممتدة، والسماء بسحبها المتراكمة هى البشير لاستمرار الحياة وجمالها، وهى أرفع من حمق الإنسان واتجاهاته التخريبية المدمرة.

والصورة من نسج الخيال، وهى واقعية بالقياس إلى بعدها الثالث، ومحاكاتها الدقيقة لمظهر الأشياء فى الطبيعة، لكنها فى نفس الوقت رومانتيكية لمبالغتها الشديدة فى الانفعال وتأثيره التعبيرى على موضوع الفنان، وقوة رمزيتها، إن هذه الصورة السريالية تعتبر تعبيراً من نوع جديد، فيه الخيال الذى عبر عما يستقر فى لاشعور الفنان وفى أحلام بقطته، لكنه بدوره انتقل إلينا فأصبحنا نحلم بما يحلم، ونخشى ما يخشاه، ونحذر من هول ما ينبهنا به، أى أن مشاعر الفنان انتقلت إلينا من خلال عمله الفنى، بكل معانيها.

والسؤال الآن: ما تأثير الأدب فى مثل هذه الصورة، وما مدى تأثير الأدب بها. إنها فى الواقع صورة أدبية مجسمة، فكل الأوصاف التى تغنى به شاعر من هول الحرب وآثارها، وكل للمعانى التى يحاول القصاص أن يبرزها ليحذر الناس من أثر الدمار الذى تجلبه ويلات الحروب إنما جسده الفنان التشكيلي بطريقة الرمزية الإبداعية، التى تدفع الرأى إلى تأمل عجائب الأشكال التى ولدتها آثار الحروب، من أشلاء آدمية تنهى عن قسوة الإنسان ضد أخيه الإنسان. وحينما

قال الشاعر:

إذا استقل منأ سيب، غروب سيفه تفرزغت الأفلاك والتفت الدهر
أعطى صورة لهول استلال السيف وسحبه من غمده، والسيف لا يستل إلا
فى الحرب، والحرب هنا تدعو للقلق، والإشفاق، لدرجة تتخطى الحدود الإنسانية،
إلى الكواكب التى تفرزع، وإلى الدهر الذى يلتفت هولاً وقزعا لهذا الحدث الذى
يرج الدنيا بأسرها.

فالمسورة فى بيت الشعر من الناحية الأبيية، تحوى وصفا رمزيا لهول الفزع
المترتب على إشارة البدء بالمعركة، وهى استلال السيف. وبيت الشعر فيه من
المعنى، والمبالغة، والتعريف، ما أنتج إليه الرسم السريالى، من صهر الجسم
وتفتيقه، ووضعها فى حالة تدر الألم وتبعث على الرهبة والوجل، وتنشد الصدر.
إن الفن التشكيلى قد يتحول إلى شعر، والشعر إلى صورة تشكيلية، كلاهما
يقترب من الآخر فى رسالته التى يؤثر بها على مشاعر الناس، ويستثير
وجدانهم، عن طريق المواءمة بين البصرى والمعنوى، والمعنوى والبصرى.

انظر حلم المسجون فى شكل (٢٩) يجمع بين الفكرة الأدبية والخيال
والإخراج التشكيلى، والشكل (٦٤) للفنان مارك شاغال - زواج برج إيفل، يجمع
أيضاً بين الفكرة الأدبية الممثلة فى الملك الذى يخترق النافذة ومعه مجموعة من
الزهور وهو سايح بجناحيه فى انقضاء فى اتجاه العروسين اللذين يقفان فى
وكن الصورة فى لحظة حائلة يتابط العريس ظهر عروسه ويضمها إليه، بينما
الشجر فى الخلفية يردد نفس اللحن وهو يأتى من ليعين إلى اليسار ومن
اليسار إلى اليمين فى تقابل مثير، أما اللون الأحمر الذى يطغى على الصورة
ككل فهو رمز للفرح والابتهاج والسعادة التى تقمر هذه المناسبة.

٤٢. الفن والفلسفة

الفن والفلسفة مرتبطان، فالفلسفة وجهة نظر، والفن كذلك، كلاهما يترجم الكون المحيط بمنتطق المتأمل، الباحث عن الحقيقة، والإنسان فنان أو متفلسف، دائماً في شحور، لأن الحقيقة التي يبحث عنها ليست قريبة المثال، فقد يكشف جانباً ولا يلبث أن يحطمه ليكشف آخر. أعمق منه، وهو في بنائه وتحطيمه وإعادة بنائه، إنما يصور حيرة الإنسان إزاء الكون الغامض الذي وجد فيه.

إن أية قطعة فنية من إنتاج فنان مرموق، إنما هي تعبير عن شخصيته وعن فكره، ووجدانه، وفلسفته، إزاء الكون، لكنه قل أن يتكلم عن هذه الفلسفة، إن العمل الفني ذاته هو الذي يشع هذه الفلسفة. لذلك فإنه يمكن ببساطة تبويب القلم الفني حسب المدارس الفكرية الفلسفية التي تنتمي إليها كل قطعة، مثل الفلسفة المثالية، والواقعية، والطبيعية، والسيبرالية، والتجريدية، والتكعيبية، والتأثيرية، والتعبيرية، والرومانتيكية، وكل منها له معناه، ومفاهيمه، وتعريفاته، وأسمه.

ويدون الخوض في تفاصيل كثيرة، فإن الفلسفة هي حب الحكمة وإحكام المنطق، تنفرع إلى مدارس ومعسكرات منذ «أفلاطون» حتى وقتنا هذا. نسمع عن المثالي، والواقعي، والطبيعي، والبرغمسي، والوجودي، والماركسي... إلخ، أسماء رنانة تقفز إلى الذهن عند كل مفكر حينما يستدعي بخاطره أسماء بعض الفلاسفة، مثل «أفلاطون»، و«توماس الأكويني»، و«بيكار»، و«شوبنهاور»، و«روسو»، و«هيجل»، و«سارتر»، و«جون ديوي»، و«سانتيانا»، و«هوبز»، و«برتراند راسل»، وغيرهم. ويدون الإفاضة في مناقشة ما يوجه إليه كل منهم، يمكن القول بعامية أن لكل فيلسوف منهجته الفكرية في التبصير بالعلاقات المختلفة التي يقوم عليها الكون، إنه يوجه خلال تعميمات إلى حكمة الوجود التي تربط الإنسان بالخالق وبالخلق. وحينما يتألق الفيلسوف يصبح حريصاً على أن

يرى فلسفته مطبقة فى كل ميدان، ولا سيما فى الفن، وفى هذه الحالة يعتبر الفن مدخلاً لتصوير الفلسفة، أو تجسيدها لها، إن الفلسفة كى ترى وتتحقق، تحتاج أن تلبس أثواباً من الفن، وحينئذ تلتقى الفلسفة بالفن، كما يلتقى الفن بالفلسفة، ويصعب فصلهما.

عندما كتب أفلاطون (٤٢٧ - ٣٤٠ ق.م) جمهوريته المشهورة، عرج على الفن والفنانين، ورأى أن أسس الفن من توافق وإيقاع هى أسس الكون كله، وأوصى بأن يرمى الناشئة فى بيئة من صنع الفنانين الموهوبين، لينشئوا تنشئة صحيحة منذ سنواتهم الأولى، وسط مناظر وأنغام جميلة، ويستقبلوا الحس من كل شىء، وبالتالي سيفيض الجمال على أعينهم وآذانهم من سيل الأعمال الصادقة، كالهواء العليل المنعش للصحة الذى يهب من ورد نقي، فيجذب أولحهم دون أن يشعروا، ويدفعها نحو التشبه بالجمال الذى أنتجه العقل، ويحبهم فيه (١).

أفلاطون يرى من خلال فلسفته، أن الناشئ الصالح هو الذى يتزعم فى جو الفن لينمو حسه وإدراكه، ويستجيب لكل شىء جميل بعقلية ناعمة مرهفة. وإذا كان أفلاطون قد أترك ذلك منذ أربعة وعشرين قرناً، فإن الفلاسفة منذ ذلك الحين أوجدوا العلاقة بين الفن والحياة والفلسفة والأدب وسائر أنواع النشاط الإنسانى.

وما هو دجون ديوى فى القرن العشرين يكتب عن «الخبرة» ويتبنها فلسفة له، ويطبّقها فى شتى الميادين، ومن بينها ميدان الفن، حتى ألف كتابه المشهور «الفن خبرة»، وما قاله عن التفكير العلمى، والتعلم بالخبرة، والنمو، والديمقراطية، والإبداع، والتطور، يجد له صدقاً فى الفن، والفن ليس مقصوراً على التشكيلى وحده، بل كل ما هو تعبير يقع تحت نطلق الفن؛ كالأدب، والشعر، والقصة، والفن التشكيلى بفروعه: التصوير، والنحت، والتصميم، والفنون الفرعية، والعمارة والرقص، والموسيقى، كل هذه تجمعها

(١) محمود الميوسنى، أسس التربية الفنية (ط٤) القاهرة دار المعارف بمصر ١٩٧٦.

خصائص موحدة، وجوهرها تفاعل الفنان مع البيئة، وتأثره بها وتأثيره فيها. والتفاعل يعنى أنه يعطى بقدر ما يأخذ، ويشكل بقدر ما يستلهم، وحينما يتعلم الفنان من الخبرة، فإنه يحلل ماضيه ليعي ما فيه من نتائج، ويطبق هذه النتائج من جديد ويعممها على ما يراه من مشكلات الحاضر، فكانه يتعلم كيف يعمم، والتعميم ثمرة النمر والتعلم، وإشارة واضحة للاستفادة من الخبرات السابقة، ودليل على تغير الإنسان كلية أثناء نموه، كنتيجة لاكتساب الخبرات.

والبرجسمية بزعامة ديوى أدت إلى التجريبية، وهى مدخل واسع لكثير من فنانى القرن العشرين، الذين يخلقون إبداعاتهم الحية من خلال عمليات التجريب دون تعصب مسبق، فالتجريب أصبح طريق الإبداع وكشف الجديد.

وبين مثالية أفلاطون وبرجسمية ديوى، يتألق المذهب الطبيعى عند «روسو». وچان چاك روسو تبين الظلم الطبقي للمجتمع، ظلم الإقطاع بقيمه الأخلاقية الزائفة، لحينما كتب كتابه المشهور «إميل» تصور أنه يترعرع فى أحضان الطبيعة ويتفاعل معها ويتكشف قوانينها ونظمها، بالاحتكاك المباشر بنباتاتها، وحيواناتها، وصخورها، ومذابحها. وجد أنه من الخير لإميل لو أنه كان قد نشأ بعيداً عن هذا المجتمع البرجوازي الإقطاعى الفاسد، وبدأ من جديد يكون نفسه فى أحضان الطبيعة ليتوافق معها، بعيداً عن الافتعال والزيف والنفاق الذى اتسم به المجتمع الفرنسى آنذاك.

ومهما قيل عن روسو وفلسفته، فإن منهجه يطفو على السطح بين الحين والحين، وخاصة كلما اهتمد الإنسان عن الطبيعة وغرق فى تشكيلات جوفاء من صنع الإنسان، فمذهب «الطبيعية» يعنى عودة الإنسان إلى قطرته وارتباطه الفطرى بالبيئة. ولعل معنى هذا المذهب فى الفن (naturalism) يرجع إلى حد كبير، إلى فلسفة روسو فى عشق الطبيعة والاتحام بها، والتعلم المباشر منها. ومن المعروف فى الفن التشكيلي، أن الطبيعيين لا يحرقون الطبيعة وإنما يسجلونها كما هى، فهم حريصون على نقلها بحالها دون تحريف أو تعديل.

الطبيعية فى نظرهم - دون عبث الإنسان - رائعة، إنها ثمرة الخالق الأعظم وتوضح نظمها معجزة الخلق.

وما أفلاطون بمثاليته، وديوى بجرمسيته، وروسو بطبيعيته، إلا أمثلة قليلة من كثير، تأخذ سبيلها فى الفكر، ويتبعها كثير من المفكرين. ولا حصر للمذاهب الكثيرة التى نمت من الفلسفة، وجابت على الفن وأثرت فيه، فلو تذكرنا كتاباً يمكن تسميتهم بالإلهاميين، أمثال: «بنيتو كروتشى»، أو «هربرت ريد»، أو «أمرسون»، أو الجشتالتيين، لوجدنا إلى أى حد كان الإلهام رائدهم، وجوهر تفكيرهم وإبداعهم، ومنبت وجدانهم، فقد خاضوه منبعاً لفلسفتهم، وعكسوه على ميدان الفن.

حتى «فرويد» بفلسفته فى التحليل النفسى، أثر على الفن والفنانين على اختلاف ميادينهم، وأنجوا فى كنفها. وما السيريالية إلا هدى حيا لفلسفة اللاشعور، التى انعكست هنا فى أعمال «سلفادور دالى»، و«ماكس إرنست»، و«أقل تشيلييتشيف»، وغيرهم.

لما «ماركس» ونظرياته الانتصادية، فأثرت بدورها على الفن، وظهرت فى المكسيك مدرسة تشكيلية تدين بفكر ماركسى. وصورت على الجدران، فى المصانع، والمدارس، والمكتبات، وجهة نظر مركسية، كما برز بعض الفنانين من دعاة هذا الفكر، أمثال: «ديجو ريفيرا»، و«الفاروسيكيروس»، و«جوزى كلنت أروسكو».

والواضح أن الإنسان حينما يتفلسف، يبحث عن مدى ملموس لفلسفته، ولا يجد وعاء يفرغ فيه شحنته، أو قالباً يعكس تفكيره، أفضل من الفن المتعدد الجوانب، الذى يشرح فلسفته وما تتضمنه من تأملات.

وما هى صورة من إنتاج الفنان العالمى «الرائل» «پابلو پيكاسو» تعكس فلسفته التحريفية لمظهر الطبيعة، بحثاً عن حقيقة تعبيرية أكثر عمقاً. إن قوام الصورة عملية تجريبية أساسها الهدم والبناء، وهى تعبير عن كيان امرأه داخل استوديو

الصور، والأشكال محطمة بطريقة تجمع بين التكعيبية، والسيرالية. وتظهر
بالثة الفنان معلقة فوق الحائط الأيسر، وهي ترمز المكان على أنه مرسوم الفنان.
والمرحة لسيدة اسمها: «دوناسل إيفانو» رسمها بيكاسو عام ١٩٣٩. ومن
الناحية الفلسفية، فإن الصورة امتداد للمذهب التجريبي، والشكل حصيلة
للتجربة والمعاناة والأعصاب المتوترة، بحثاً عن العلاقات. فهذا العمل الفني بحق
فلسفة هي حيز التجريب، ويحقق تزاوج الفلسفة بالفن في قالب ملموس. انظر
بيكاسو الأشكال ١٠، ٢١، ٢١، ٣١، ٣٥، ٥٠، ٥٢، ٧٤

١٢. الفن والتحليل النفسى

الفن يعكس أسرار النفس الإنسانية، ويوضح مكنوناتها، ويكشف عن خباياها، وأصبح من المسلمات أن الفن يجسد شخصية الإنسان بكل مقوماتها: المستور منها والظاهر، اللاشعورى والشعورى، للبهيم والواضح، الماضى والحاضر، لذلك كان الفنانون وأعمالهم الفنية موضع دراسة علماء التحليل النفسى، حيث كشفوا من خلال هذا التحليل أبعاداً جديدة، أضفت تفسيرات وإيضاحات عن طبيعة شخصية الفنان. وأظهرت بعض المعالم الرئيسية التى كانت سبباً فى الطابع المميز الذى اكتسبته أعماله. وسواء جاوز التحليل المصدق أو جانبه، فإن منخل لا شك جديد وهام لفهم الفنون عامة والفنون التشكيلية بوجه خاص. باعتبارها قنوات سلسلة تكشف النقاب عن ذاتية الفنان، بل وعن ذاتية عصر من العصور من خلال آثاره الفنية.

ومن أولى الدراسات التى ظهرت فى هذا الصدد، تحليل «فرويد» لشخصية «ليوناردو دافنشى» من خلال لوحته المشهورة «الموناليزا» وغيرها من أعماله المميزة بشكل (٢٠). وقد وجد أن هذه الابتسامة الفريدة التى سجلها لئوناردو على شفتى الموناليزا وعلى مائوناته، إنما لها رباط بنوع من اللغة الحسية التى اقترح عنها الفنان فى حلم، مضمونه أن طائرأ هففق يرفقه فوق شفثيه وأمس بنشوة، ما لبثت أن انعكست على شفاه كثير من شخصوسه. وقد دلل فرويد على صدق حدسه بأن «برناردينو لويشى» وكان تلميذاً مقرباً لليوناردو، لم يستطع مع ما امتاز به من مهارات فنية، أن يسجل أى نوع من تلك الابتسامات الساحرة التى سجلها لئوناردو. فأعمال لويشى التى لا تكاد يخطئها المتفرج على أنها إنتاج استانه، تخلو من هذا العامل المميز، الذى أعطى لأعمال لئوناردو طابعاً فريداً، وروحاً خاصة. وسواء صدقنا فرويد فى منخله، من عزو هذا التميز جنسية مثلية تسامت، أو لم نصدق، فإن العبقرية تكشف عن شيء أكبر من أن يقاس

بأية معايير عادية. ومع ذلك ففي مدخل فرويد أبعاد جديدة تثبت بحق أن كيان الإنسان، ونشأته، وتاريخه، واحتكاكه ببيئته، وتفاعله معها، وصلته بالوالدين أو بمن ينوب عنهما - إنما تمثل ركناً هاماً مؤثراً، في إعطاء التعبير الفني كيانه، بل ولها دورها العميق في تشكيل الشخصية الفنية.

لقد ظهرت بعد ذلك بحوث متنوعة^(١) حول شخصيات العديد من الفنانين، منهم بيكاسو، وفان جوخ، ومارك شجال، وغيرهم، وهذه الدراسات تفسر العوامل المؤثرة، وتصورها، لدى كل فنان من المذكورين، وقد كانت سبباً من الأسباب الهامة في انتقاء موضوعه، ويلوحه بالصورة التي انتهى إليها. وينتقى المحلل الأسباب من النتائج التي يحققها الفنان، ومن دراسة تاريخه منذ طفولته وبخاصة صلته بوالديه وبأسرته، ثم يستدعي عوامل الفضل والنجاح، ويربطها باللاحظات التي تتضح فيها شخصية الفنان وتتاليق، وتصبح محملة بكل هذا الماضي، المليء بالأفراح أو المأسى، باللذة أو العذاب، بالحب أو البغض.

حيثما جاء بيكاسو وهو في العشرينات تقريباً إلى باريس، وأقام أول معرض له، هاجمه النقاد بأنه مقلد، ومنى بخيبة أمل جعلته يبحث جاداً عن أسلوب مغاير لأساليب المدرسة التأثيرية التي كانت شائعة حينئذ، وبذل في ذلك جهداً مضنياً، حتى أن قلقه الشديد لم يشبته على حالة واحدة، فكلما استقر على وضع كان يحطمه بحثاً عن وضع آخر أندر منه، وانتقل من الفترة الزرقاء، إلى الحمراء، إلى التكعيبية، ثم إلى السبورية والتجريدية، في دراسة مستمرة، وكل ذلك يعزوه التحليل النفسي إلى شعور عند الفنان بمحاولة ردع الإحساس بالفضل، والرغبة المستمرة في الإحساس بالنجاح والتفوق، ولا تخلو بعض صوره من الرموز التي تفسر على أنها تشير إلى علاقته بوالده، وبوطنه الذي كان يحس أنه منفي منه.

انظر الأشكال: ١٠، ٢١، ١٢، ١٣، ١٤، ١٥، ١٦، ١٧.

أما فان جوخ فمبطله مختلف... إن حياته التي أمضاها باحثاً عن الحب، ولفظته النساء، فمرة حرق جلد يده على لهب شمعة، ومرة أخرى قطع أذنه وأهداها

(١) محمود البسيوني، التربية الفنية والتحليل النفسي، القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٧٠

لعشيقته التي كانت تنهكهم عليه، كل ذلك ليثبت صدق «سريوته» التي لم تكن تلقى ممن حوله ما يناسبها من رد فعل، لذلك كانت حياته أقرب إلى الانعزال، فقد أحس بلفظ المجتمع له، ويفشله في الحب، وانعكس كل هذا في لوحاته وبتهجير قوى صاوخ، حتى أن بعض النقاد كما يحصفه بأنه يرسم يدمه، وخبطات فرشته المتلاحقة إنما كانت دلالة على ما يستعر في نفسه من حرارة، وعصبية. رسم حجرة نومه ولا يوجد فيها مخلوق، ورسم الزوارق على الشاطئ، ولا توجد حولها حياة لبشر، حتى في بعض مزارعه وسماواته وسحبته، لم يكن يظهر العنصر الإنساني فيها، فقصورها إنما هي بمثابة رمز لعزله، وهروب الناس من حرله، ونعته بالجنون، فالتصوير بالنسبة للفنان جورج، يعتبر تعويضاً لكل الحب الذي يفقده، ولاضطهاد الناس له. انظر الأشكال: ١١، ٦٨، ٧٢.

أما مارك شجال فشخصيته من نوع آخر. لقد كان يعيش في قرية هويتسك في روسيا قبل أن يفادها إلى أوروبا، وفي تشابته في هذه القرية كان يرى باستمرار البقرة والفلاحة تحلبها، والعمار، والمعد اليهودي، والراي، وقيل أنه تزوج زيجة مقرحة، لذلك كان يصور لقائه أحلامه في أوضاع حائلة تعزل سعادته الزوجية، فترة يرسمها خلفه متشبهة به فوق حصان خيالي يطير في السماء، بأعين واسعة، وذيل يسترسل مع حركتهما، ونارة أخرى يرسمها تأتي إليه من سقف الحجرة لتطفئ معه شمعة عيد ميلاده. كذلك الألوان التي عبر عنها كانت حائلة، وتركيب الصورة مليء بالرموز التي تبين مجالات مختلفة جمعها في صورة واحدة، ويتضح من ذلك أن الرموز التي يصنعها الفنان بقصد أو بغير قصد، إنما لها دلالات راسخة في كيانته، غنوة وعى بذلك أم لم يع، وإذا كان التحليل النفسي قد أدى وظيفة للفن والفنانين - والتشكيليين منهم بوجه خاص - فذلك في أنه استطاع أن يتبع الرموز، ويكشف عن مضامينها، ويترجم

ذلك في تفسيرات ذات لون خاص، أوضحت باستمرار جوانب وأبعاداً جديدة في الأعمال الفنية. انظر الأناكال: ٦٥، ٧٦.

إن قراءة الأعمال الفنية، وتحليلها، وتفسيرها، وربطها بحياة الفنان وماضيه وحاضره، إنما تدين للتحليل النفسى بالشىء الكثير، وأصبح من الضرورى لرجال الفن، ونقادهم، ومعلميه، أن يستوعبوا دروساً من التحليل النفسى لخدمة أهدافهم الفنية.

٤٤. الفن والفراغ

تزداد مشكلة الفراغ فى القرن العشرين، بازدياد الاكتشافات التكنولوجية التى تمكن الإنسان من أداء حاجاته فى أقل وقت ممكن. وبأسر التكاليف. وقد توفر أمام سيدة البيت: الثلاجات بأنواعها، والغسالات الكهربائية، والسخانات، والأفران، والمكانس، مما أصبح يقتصد فى اليد العاملة، وينتقص من وقت العمل، ويزيد من وقت الراحة. وكلما زاد وقت الراحة، زادت معه مشكلات من نوع جديد، لم يعهدها المجتمع من قبل، فالإن تضى ساعات الفراغ الكثيرة وفى أى الأنشطة. وكيف يتحول الفراغ إلى ثمرة إيجابية، بدلاً من السلبيات المعوقة للمجتمع، والمصطمة لأخلاقياته؟.

إن الفراغ يمكن أن يتحول إلى سلبيات مدمرة، كما يشاهد فى بعض البلدان الأجنبية، حيث يتجه بعض الشباب إلى التسكع فى الشوارع، وإتياد المقاهى، والسهر فى نوادى اللهو الليلية المنحرفة، يشتمون المخدرات وينغمسون فى كل أوجه الرذيلة.

بينما قد يستغل الفراغ لتكوين ميل إيجابية تنفع الفرد والمجتمع على حد سواء. والفن التشكيلي من المجالات الحية التى تغذى الشباب، وتنمى ميولهم، فى وقت الفراغ، وقد ظهرت أسماء فنانين تشكيليين برزوا إلى مستوى مرموق، لأنهم استطاعوا أن يستثمروا وقتهم فى هذا الاتجاه، بينهم الفنان محمود سعيد، أول من حصل على جائزة الدولة التقديرية فى الفن التشكيلي، وكان من رجال القضاء، وكانت شهرته فى فنه أكثر منها فى وظيفته، وكثيرون غيره اشتهروا فى ميادين الأدب، والتمثيل، والموسيقى، ولم يكن ذلك لشهادة حصلوا عليها، وإنما لاستثمارهم ميلا فى وقت فراغهم، وتنمية هوايتهم إلى اندوة. ومن الأمثلة الواضحة «توفيق الحكيم» الذى بدأ نائباً فى الأرياف، ولكن خياله حوله إلى أديب مرموق. ويوسف إدريس: كان طبيباً لكنه نما فى اتجاهه الأدبى،

والقصصى، لدرجة طغت على تخصصه فى الطب. وه على الكساره كان أمياً ومع ذلك نمى هوايته فى التمثيل الكرميدى فى مطلع هذا القرن، وكانت له فرقته المشهورة وشخصيته المعيزة. ويقال إن الذى كتب «أليس فى بلاد العجائب» كان استاذاً للرياضة بإحدى الجامعات الإنجليزية، وكتبها فى وقت فراغه.

فالفراغ حينما يستثمر يأتى بعائد كبير على صاحبه، وعلى المجتمع الذى يعيش فيه. والأصل فى نمو أية مهنة أن يتعشفاها الناس، ولا بد أن تنمو لديهم كهواية. بون الالتزام بالشكليات. فكلما كان هناك شغف وحب فيما يزاوله الإنسان، أده بروية وبمعنى. وتجشم فيه الصعاب والمخاطر، وتحمل نتائجها، لا لشيء إلا لأنه يشبع عنده ميلاً قوياً، يحقق ذاته من خلاله.

والفن التشكلى من المجالات التى يستثمر فيها الإنسان وقت فراغه. ألم يكن «تشرشل، ذلك السياسى الداهية، يرسم فى وقت فراغه. وقال: «إننى أعتبر اليوم يمضى فى سقم ما لم أنتج فيه صورتين»^(١). وفى أثناء مزاوله الفن التشكلى يتعلم الإنسان أشياء كثيرة يصعب حصرها، فهو على الأقل يتعلم أن يتأمل الأشياء، ويأخذ وقتاً فى معاشفتها، وتفحصها، وفهم جمالها وطابعها المميز، يدرك قدرة الخالق فى خلقه، ويعرف كم هو ضعيف إزاء هذه المخلوقات التى أحسن الله إبداعها، قصورها خير تصوير. أليس هو القائل جل جلاله: «لقد خلقنا الإنسان فى أحسن تقويم»^(٢). وقال سبحانه: «وصوركم فأحسن صوركم»^(٣) أنظر ألوان البشر، وملامحهم، وسحتهم، وتلك الأشجار، والأزهار، والنباتات الغريبة. تأمل تلك الحيوانات، والحشرات، والزحف، والأسماك، التى ترتبط ببيئاتها فى الكون، والأشكال، والملمح. إن الهوى للفن التشكلى يقول بقلمه أو فرشته. الشيء بلغة بليغة، تغنيه عن الكتابة والكلام.

تأمل على سبيل المثال: لوحة من إنتاج الفنان الأسباني «فرانشيسكو بى

(١) محمود البسيونى، ميادين التربة الفنية، القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٧٠ هـ: ٣.

(٢) القرآن: سورة التين، آية ٤.

(٣) القرآن: سورة غافر، آية ٦٤.

جوياء في حلبة لمصارعة الثيران. إن المنظر مليء بالملاحظات السريعة التي سجلها جوياء بطريقة خاطفة. انظر مثلاً مجموعة الثيران في وسط اللوحة، بحركاتهم، واندفاعاتهم، واتجاهاتهم نحو الجمهور، في وضع مخيف، بينما يداس أحد الأشخاص تحت الأرجل الخلفية للثور الهائج في الوسط. تأمل أيضاً المصارعة الأمامية التي يختلط فيها الجرحى بالمصارع، وبالثور، في حين ينظر الجميع بلهفة وبأوضاع مثيرة، حول حلبة المراع، إنها نظرات شاحصة، فاحصة، متاملة، وبحركات تلعب فيها الأجسام أدوارها التعبيرية في انفعالاتها تجاه مناظر المصارعة المختلفة.

إن الفن التشكيلي هواية ذكية لشغل وقت الفراغ واستثماره، وكسب رصيد من المعرفة والقيم الجمالية من خلاله، فلنساعد الناشئة أن يكونوا ميلاً نحوه، لعل في ذلك غذاء روحياً، يرفع معنويات الفراغ، ويكسبهم السعادة انظر الأشكال: ٢٦، ٣٠، ٣٣، ٣٦، ٤٤، ٥١، ٦١، ٦٢، ٦٣.

٤٥. الفن والصناعة

يرتبط الفن في القرن العشرين بكل مظاهر الحياة، كما يرتبط على وجه اخص بعالم الصناعة، إذ يتميز في هذا القرن بتكنولوجيته المتقدمة، واختراعاته الملاحقة، فما يمر يوم إلا وتسجل فيه براءة اختراع هنا أو هناك. يلعب دوراً في تقدم المدنية، وكل هذه الاختراعات وإن بدت في أول الأمر نظرية رياضية مكتوبة أو مرسومة، إلا أنها سرعان ما تتطلب كياناً مجسماً لتخرج به إلى الناس، حيث يكون الاختراع في متناول أيديهم، وفي خدمتهم. فهي تتطلب ثوباً تتدثر به، يبهج النظر، ويسر خاطر، ويمتع النفس، ولذلك تخرج هذه التكنولوجيا، ويخرج هذا العلم في نوع من التزاوج مع الفن، حيث تتدثر بالثوب الجمالي الملائم ويستخدم الإنسان الحديث: الثلاجة، والمكواة، والبوتاجاز، والرايو، والتليفزيون، والسيارة، والقطار، والطائرة، واكتسبت كل هذه المخترعات أشكالاً يتداولها الناس لها سحناء، على اعتبار أن كل شكل له شخصيته المميزة، وكيانه التجريدي الفريد.

فهذه المكواة لها قاعدة مثثة تقريباً. وتنتهي مقدمتها بقوسين يلتقيان لإغلاق المثث. وهذا الشكل له ارتباط بالوظيفة، فمن اليسير أن تتخلل مقدمة المكواة الرفيعة أوتق تفاصيل الملابس، بينما خلفيتها العريضة تضغط وتكوى مساحات أكبر. وولادة هذا الشكل أصبحت من المعالم المميزة لهذه المكواة، عالمياً ومحلياً، لكل شركة تختبره وتصوره، ويتداوله الناس. واللغة التي بنيت عليها المكواة من الناحية التشكيلية، لها جمالها الهندسي التجريدي الذي يتوافر في شتى السلع التكنولوجية الحديثة، التي أساسها النظام الهندسي، وحساب التجسيمات بلغة متوازي المستطيلات، أو الكرة، أو الخروط، أو المكعب، ويتعامل معها كل فرد على اعتبار أنها من نتاج الآلة التي سخرها الإنسان لخدمته، وأبدع من خلالها باستخدام الأشكال الهندسية، الملائمة. ولذلك أصبح الفن التطبيقي في القرن

العشرين لغة ارتبط فيها بعالم التكنولوجيا والاختراعات اليومية، التي توظف لتيسير خدمة الإنسان ورفاهيته، والفلسفة التي تقوم عليها تلك السلع، هي إعطاء الكثير مقابل القليل من المال، وهو مبدأ مطبق في المنتجات الصناعية الأمريكية الحديثة، حيث التنافس بين الشركات في إنتاج السلعة الواحدة، وهذا التنافس يؤدي إلى زيادة الجودة في السلعة المنتجة. ويؤدي إلى رخص ثمنها نتيجة المضاربة. ومن بين أوجه المضاربة، جمال الشكل المرتبط بوظيفة السلعة المنتجة، فانت لا تقبل على شراء سيارة إذا كانت قبيحة المنظر، ويفرغ اقتناؤها إذا كان بها من التنسيق في أشكالها وألوانها ما يستثير وجدانك، ويربع نظرك. لذلك لو تأملنا شكل السيارة في العشرينات، لوجدناها أشبه «بالحنطور» الذي اضيف له موتور ليحركه بدلاً من الحصان، لكن بتوالي الزمن أخذت تتطور هذه السيارة تكنولوجياً وفنياً، فبدلاً من «الغنايلا» التي تدار باليد لإنارة الموتر، أصبح يكتفى بزرار واحد، أو بإدارة مفتاح، ليدور الموتر.

أما جسم السيارة فأصبح أكثر بساطة وانسياباً، ومن الداخل يلاحظ شكل «التابلوه» موزعاً فيه الدوائر والمستطيلات التي تحوي بيانات شاملة لأجهزة السيارة المختلفة، وهو توزيع خضع للتصميم الصناعي الحديث. ويمكن كذلك تأمل أشكال مقاعد السيارة، وإمكانية تحريكها وثنيها وتمويلها إلى ما يشبه السرير، راحة للإنسان، كل هذه الخصائص شكلاً، وحجماً، ولوناً، وتنسيقاً، ووظيفة، أثر على شكل السيارة في عمومه، وأصبح كيانها عام ١٩٢٨. يختلف عن مثيله عام ١٩٢٠. ويمتدح العلوم بلندن تعرض نماذج لتطور السيارات، تبين إلى أي حد استطاع الإنسان أن يراهم تدريجياً بين التكنولوجيا، والشكل الوظيفي الجمالي، حتى أصبح هناك بحق ما يسمى «فن صناعي» وفنانون للصناعة، كل مهمتهم تشكيل القالب الصناعي وتحويله إلى كيان محسوس من ناحية علاقاته الهندسية، وتفصيله، بعضها ببعض، كي يريح النظر، ويسر خاطر، ويؤدي الوظيفة بنجاح ويسر.

ولو تركنا موضوع السيارة وانتقلنا إلى مثل آخر له أهمية وخاصة عند الإنسان، وهو السكن، لنبيننا إلى أى حد نجح الإنسان فى أن يختصر «الندشة والزرقشة» من إطار العمارة الحديثة. ويحولها إلى أسطح رأسية وأنقية لا تضاريس فيها أو طقليات، ويقسمها من الداخل تقسيمات مبسطة مرتبطة بدورات المياه، وبالشرفات، والمطابخ، بسقوف منخفضة، فقد تخلصت العمارة المعاصرة من الارتفاعات المكلفة والزخارف، والمنمنمات المثيرة، واقتصرت على ما يؤدى الوظيفة ببسر. فإنسان القرن العشرين لم يعد يحتاج إلى هذه السفسطة، أصبح الآن يحتاج إلى جدران ملساء ذات لون واحد، وأثاث هندسى بسيط قليل الحجم، يصلح لديكور الغرف بلا مغالاة. فقديمًا كانت العروسة تشتري الجهاز على طراز معين، ومكون من عديد من القطع، لا تجد المكان المناسب لوضعها فيه، فتزدحم الحجرات حتى لا تجد ممرا يسهل السير فيه بين الأثاث، أو يسهل حتى التنظيف، وكثير من هذه الغرف كانت تقفل ولا تستخدم إلا عند حضور الضيوف، فكان التأثيث مسألة ثلاثة أرباعها رغبة هوائية تتحقق إرضاء لنزوات الغير وحباً للظهور، ولكى تقول كل سيدة فى المجتمع أن زميلتها عندها، وعندها..!

إن التطور السريع غير هذا المنهج، فسيدة البيت أصبحت من العوامل ويهملها أن يكون فرش منزلها بما يسهل لها الحياة هى، وزوجها، وأولادها، وضيوفاها. فهي تضع ما قل ودل، وتحترم الفراغ، لأنه المتنفس لها فى المنزل الذى يساعد كل فرد وخاصة الأطفال، على الحركة واللعب والنشاط المتلائم مع أعمارهم. لذلك فإن الأفكار القديمة عن الشقة أو السكن، أصبحت غير متلائمة مع متطلبات العصر وحاجياته، ونما فن للأثاث يتمشى مع أشكال البيوتاجاز والثلاجة، وأحواض الغسيل، والدواليب، بحيث إن المنزل يمكن أن يكون فى عموم هندسياً صرفاً، بدون حلقات إضافية.

وليس من الحكمة - والعهد التكنولوجى الذى نعيش فيه أجده فى التطور والتقدم أن نفكر فى الحياة وفى الفن، بأسلوب بدائى ساذج، برجوازى، طبقى.

مقلد، إن من الطبيعي أن يكيف الإنسان نفسه لبيئة القرن العشرين، بميكانيكاتها، وأشكالها الصناعية الوليدة.

ويتأمل المنظر الأمامى للسيارة، يمكن إدراك نجاح الفنان فى التصميم الهندسى للأشكال، لاحظ مقدمة السيارة وكيف قسم الوسط إلى خطوط رأسية وأفقية متوازية، تحصر فراغات إيقاعية لها قيمتها فى إعطاء السيارة ساحتها، وساعد على ذلك شكل قوائيس الإدارة والزجاج الأمامى والخلفى، والسيارة ككل بدءاً تشكيلي وظيفى من إبداع الصناعة الحديثة.

وهناك آلة حفر وحمل الأتربة وهى ذات كيان مميز، لعب الخيال الفنى دوره فى تشكيلها، وهى بلغة الفن، قطعة تحت متحركة، يمكن أن ترتبط إلى حد ما بأعمال الفنان الحديث كالدر. انظر ضخامة العجل، والشكل العلوى لصحن الحفر ذاته، ألا تحمل هذه الآلة جمالاً تعبيرياً فنياً؟

ثم تأمل الساعات، كل سطح مينا صمم بما يتناسب مع الحجم والوظيفة، والشكل يتحرك حول الدائرة، لكنه يصل أحياناً إلى بيضاوى محكم، وأحياناً أخرى إلى مسدس، لكن فى كل حالة هناك تفاسيل الأرقام والعقارب وتوزيعها داخل السطح، أضف إلى ذلك شكل الأساور وتنوعه فى كل حالة. هذه أمثلة واضحة لتطور الفن الصناعى واستغلاته من العقل الفنى الحديث.

حتى فى الأقلام الأبنوس حيث ترى الملامس والنسب، وشكل الكاميرا - حيث تظهر التركيبات للمفاتيح والأجهزة الدائرية فوق سطح جسم الكاميرا كلها صممت بالعقل المتأثر بدور الفن فى الصناعة، والذى استمد وحيه من تجارب الفن فى القرن العشرين.

إن الصناعة الحديثة التى شكلتها الآلة، لم صنعتها يد الإنسان تأثرت أيضاً تأثر بالفن التشكيلي، بل كانت ومازالت، تطبيقاً جيداً متطوراً لنظرياته، تخدم الحاجات الإنسانية اليومية، بنوع وجمال وحس، أضفى بهجة وسعادة على الحياة فى القرن العشرين، وساعد على إيجاد منية مميزة لها تختلف عن القرون السابقة.

٤٦. الفن والطبيعة

الطبيعة ذلك الكون المحيط بالإنسان - هل يدركه، ويحسه، ويتذوقه؟ لقد نهى القرآن في آيات كريمة عزيزة، بأن الله وهبنا السمع، والبصر، فعمل استخدمناهما وادركنا عن طريقهما قدرته في كل شيء^(١) إن تنبيهه حق إذ يقول: «والله أخرجكم من بطون أمهاتكم لا تعلمون شيئاً، وجعل لكم السمع، والأبصار، والأفئدة، لعلكم تشكرون»^(٢). وفي آية أخرى يذكر الله البشر قائلاً: «وهو الذي أنشأ لكم السمع، والأبصار، والأفئدة، قليلاً ما تشكرون»^(٣). إذ أنهم في غفلة من إدراك تلك النعمة التي أسبغها الله عليهم. ثم يقول جل شأنه: «إنا خلقنا الإنسان من نطفة أمشاج نبتليه، فجعلناه سميعاً بصيراً»^(٤). فالسمع، والبصر، من نعم الله على الإنسان، من خلالهما يعلم بعد أن كان يجهل، ويحس ويدرك بعد أن كان لا يبصر، بليد الإحساس. وتلك الحواس: السمع، والأبصار، والأفئدة، هي التي يتجاوب فيها مع الطبيعة، فبفضلها يدرك ويحس بإعجاز الخالق، ويستنمى حين ينظر معترفاً بآيات الله جل شأنه، وبفضله على عباده.

يأتي الطفل إلى هذا العالم ولا يدري من شأنه شيئاً، وقد زود بتلك الحواس، إن استغلها ونمت، رأى الكون حوله، بقدر نمو هذه الحواس ونضجها. ومن الناس من لهم عيون ولكنهم لا يبصرون، لذلك نهى الخالق إلى رؤية إعجازه في كل ما حولنا من مخلوقات، وكائنات، وهناك آيات كثيرة تدعو الإنسان إلى استخدام عينيه، تدعوه أن يرى فتلفت نظره قائلة: «ألم تر» . «أفرايت»، «قل أرأيتم»، «أولم يروا»، «لقد أريناهم آياتنا»، «قل سيروا في الأرض فانظروا»، «إن في ذلك لعبرة لأولي الأبصار»، «أفلا تبصرون»، «أبصر لسوف يبصرون». وكل

(١) القرآن: سورة النحل، آية ٧٨.

(٢) القرآن: سورة المؤمنون، آية ٧٨.

(٣) القرآن: سورة الإنسان، آية ٢.

هذه التوجيهات تنكسر للإنسان أن يعي هذا الكون حيث وراه خالق جل شئنه،
لحكم خلقه ، وأبدع نظامه: في الأرض، وفي البحر، وفي السماء.

والطبيعة: كلمة تعني كل ما خلقه الله ولم تعي به يد الإنسان ، والإنسان
نفسه، أحد مخلوقاته سبحانه وتعالى: «لقد خلقنا الإنسان في أحسن تقويم»^(١)،
وفي موضع آخر: «في أي صورة ما شاء ركبك»^(٢)، فتأمل الطبيعة، إنما هو
تبصر في قدرة الخالق، سواء ما كان ينظر إليه المتأمل حبة رمل أو جرثومة، لا
ترى إلا بالميكروسكوب، أو كائنات في الأرض أو البحر أو السماء. والناس
يختلفون حين يرون الطبيعة، فالفنان يراها بمنظار غير العالم، وهذا ذاك
يريانها بعينين تختلفان عن أعين: التاجر، أو الفوتوغرافي، أو الفلاح، أو الطفل،
وما يعيننا هنا هو نظرة الفنان وترجمته للطبيعة، ومدى اختلافها عن نظرة
هؤلاء جميعاً.

لابد أن نسلم بأن النظرة إلى الطبيعة تتأثر بنوع الشخص الذي ينظر،
وتتحكم في ذلك عاداته السابقة، وهناك عادات جمالية، وأخرى غير جمالية،
فالشخص العادي قد ينظر إلى الطبيعة - إلى الشجرة مثلاً - على أنها جسم
يظله، أو يستريح أسفله، وقد ينظر إلى جذعها على أنه مصدر للخشب، وثمارها
على أنها ثروة تدر عليه عائداً من المال وتسمته من جوع. وهذه النظرات تتسم
بالنفع، ولا تفشماها نظرة الفنان الجمالية التي ترى في الشجرة شيئاً مختلفاً
تماماً عن كل النظرات السابقة.

النظرة الجمالية إلى الطبيعة، هي نظرة الفن والفنانين على اختلاف مهارتهم،
رمزناهم، سواء في ذلك: الفن التشكيلي، أو الشعر، أو الأدب، أو الموسيقى، أو
الرقص، ومضمون كل هذه الفنون يبحث عن النظام في الطبيعة، ويكشفه
للناس، أو للجمهور، الذي بدوره، وبمعية الفنانين، يبدأ يحسه، ويتعاش مع،
فترتقي روحه بارتقاء نظره، وتعمق إدراكه.

(١) القرآن: سورة القين، آية ٤.

(٢) القرآن: سورة الانفطار، آية ٨.

على أن الفنان التشكيلي لا ينظر إلى الطبيعة، لينقلها أو يحاكيها، فهذه في الحقيقة مهمة الكاميرا، أو المسجل أو الجراففون، وما يحدث هو عملية التقاط آلى للصورة، أو الصوت، ولا يخل لحس الفنان في ذلك. وإن كانت قد دخلت في استخدام هذه الأجهزة عملياً الاختيار، والتحكم، لكن ليس بالقدر الذي يجد الفنان فيه حريته، ليكشف، ويصوغ، ويعبر، فينقل المشاعر لمغيره من البشر ليحسوا بها.

والفنان بتجربته المميزة، على درجة أعلى من الشخص العادي في الرؤية البصرية، فهو يرى فهدرك العلاقات، ويفهم لغة التشكيل فيمارسها، وبجانب ذلك يستطيع أن يعبر عما رأى وأحس. فهو إذاً يقوم بعمليتين - يتأثر، ويؤثر. يتأثر بالمثيرات العديدة الفنية التي لا حدود لها والتي تزخر بها الطبيعة: من ألوان، وأشكال وحركات، وتنسيقات، وإقامات، في تأثره ينفع، ويهتز، ويتحرك داخله دافع للتعبير عما أحس، وعما أثاره، فيعكسه بخامات: الألوان، أو الطلاء، أو الطينيات، أو الأحجار، أو الأنسجة، أو شتى الخامات التشكيلية، أو الألفاظ والمعاني الشعرية والأدبية. إن كانت لذاته الكتابة، أو بالأنغام، إن كانت لغته الرقص.

وفي إطار التعبير عما تثيره الطبيعة في نفسية الفنان، انقسم الفنانون مذاهب، ومدارس، واتجاهات، وكان لكل مدخله في التعبير. فهناك: الطبيعي، والواقعي، والمثالي، والرمزي، والتجريدي. وهناك التائيري، والرومانتيكي والتكميبي واللاموضوعي، هناك النظرة الواحدة، والنظرات المتعددة في صيغة واحدة. هناك البصري الذي يستجيب بعينه، واللمسي الذي يستجيب بجسده وأحشائه، وهناك المحلل التشريحي الذي يشبه أشعة إكس، الذي يرى ما بداخل الظاهر. هناك الذي يقهدهنا بحرفية ما نرى، ومن يأخذنا بخياله ليخلق بين السماء والأرض، ويضيف إلى كائناته الأشياء التي لا نبصرها، ولكن نسمع عنها. رؤية الطبيعة إذاً عند الفنان، ركن من أركانه عملية الإبداعية، وتحقق من خلالها أسس تلك العملية، لذلك فإن صلة الفن بالطبيعة صلة اكتشاف، ونساج، وتبصر، فيما لا يمكن إدراكه بغير معونة الفنانين على اختلاف أنماطهم،

ومناهبهم. والطبيعة حين ترى من خلال أعين الفنانين، معناها أنها لا بد أن تتغلغل في جوانحهم، وتغر في أجهزتهم الهضمية، ودوراتهم الدموية، وتمس كل خلايا أمخاخهم، لتخرج من جديد منعكسة في الأعمال الفنية التي تحسبنا في النهاية شيئاً من قدرة الخالق، وتقربنا إليه، فهو المبدع الأول، الذي نتيبن شيئاً يسيراً من أسرار العميقة، من خلال رؤية الأعمال الفنية واستيعابها. وكلما زاد رصيدنا من فهم تلك الأعمال، والإحساس بها، ازداد إدراكنا لعظمة الخالق الأكبر ثراء، وازددنا ضعفاً أمام فهم قدرته، وهل يفهر الفنانين يمكن أن يتيسر مثل هذا الإدراك لما ترى في خلق الرحمن من تفاوت. فارجع البصر هل ترى من فطور ثم ارجع البصر كرتين، ينقلب إليك البصر خاسئاً وهو حسير^(١).

على أن الرؤية الجمالية للطبيعة لها أصول، منها أن الراى لا يملأ إرادته على ما يرى، وإنما يكون متفتحاً ليستقبل ويكشف عما عساه أن يراه. بقدر تفتحه بقدر ما يكتسب من خبرة، ويدرك أبعاد النظام الذى يراه. وحينما تثقل الزهرة من مجرد اسم لها إلى حقيقة فنية تركيبية، من: خطوط ومساحات، وملامس، وأشكال، وألوان، ووحدة لتمييزها - بقدر ما تتعمق النظرة ويفهم مغزى الطبيعة، وبقدر ما يدركه من انسجام وإيقاع فى نظام الزهرة، بقدر ما يكشف حقيقة طبيعتها، وتزداد هذه الحقيقة كشفاً، مع كل لسة تفصح عن المعنى القنى المتضمن فى طيات التعبير، الذى كانت الطبيعة الملهم الأول له. انظر شكل (٨٠).

(١) القرآن: سورة الملك آية ٢، ٤

٤٧. الفن التشكيلي والملاحظة الحسية

يظن البعض أن الفن التشكيلي يمكن أن ينبعث عشوائياً وبطريق الصدفة ولا دخل للعقل أو التحكم أو الوعي في إنتاجه، ويعتقد البعض الآخر، أن الفن التشكيلي يمكن أن ينبثق بتمامه، لو انغمض الفنان عينيه وترجم إحساساته الداخلية دون أن يربطها بأية حقيقة بصرية خارجية. ويدور التساؤل: هل يبقى لعين الفنان دور في العملية الفنية إذا انغمضت عن رؤية الحقيقة البصرية؟ وهل يمكن كشف الحقائق الفنية البصرية بوسائل غير البصر؟ كيف يمكن إذا أهملت الملاحظة البصرية، أن يتحقق فن تشكيلي على مستوى رفيع؟ وإذا لم يكثرث بالعلم أو المعرفة وأيدة الملاحظة، فهل ينتج فن ذكي؟.

كان الفنان التشكيلي يلاحظ منذ أقدم العصور، وإن اختلف فيما يلاحظه من عصر إلى آخر، فعمله الفني لم يخل من الملاحظة، والمقصود بالملاحظة: قدرة الفنان على النظر والرؤية، وإدراك العلاقات واستلهاص الحقائق البصرية المتوافرة بخصائصها المميزة، وترجمتها لمس، وبنوق، بحيث تنم عن هذه الخصائص، وتستثير نظر المشاهدين نحوها، فيدركون بدورهم خصائصها وأبعادها، ويستمتعون بها، ويضيفون رصيدها من الخبرة الجمالية إلى رصيدهم الأصلي. وللفنانين التشكيليين مذاهب واتجاهات لها يتخذون من مداخل في ملاحظاتهم، وهذا الاختلاف ينتهي بهم إلى مدارس متنوعة، وطرز مختلفة، واتجاهات بارزة، عبر تاريخ الفن الطويل المليء بالعصور، وبالاختلافات المتباينة بين كل عصر والآخر في هذا المضمون.

ويمكن تناول عينة واحدة من أحد العصور بالبحث والتحليل، لشرح ماهية الملاحظة عند الفنان التشكيلي في هذا العصر، وتظهر لذلك الصفر الغائر للبقوة أصيبت بحراب في جسدها، فالتحت تزحف وتناوه من شدة مأساهاها، أين دور الملاحظة في العملية الفنية، في التعبير عن هذه اللبقة المتألمة؟ (شكل ٤٤).

إن الفنان الذى حفر هذه اللبوة، لابد أن يكون قد عاش فى حلبة الصيد، ورأى بعينه الدراما التى تحدث بين صراع الهجوم والاندفاع الذى يشتمل بين السباع، والملك الذى يصطادها . وهذا المنظر جزء من منظر متعددة يقوم فيها «بانيبال» باصطياد السباع، مترجلا تارة، وممتطيا جواده تارة أخرى، وهو مسلح بالدروع، والأسهم ، وحوله مجموعة من حراسه ومساعديه، بينما السباع تقفز بعلاها لتتال منه، فتصاب بالأسهم فى أفواهها وأجسادها، فتتلوى وتنهار فى صراع بين الألم والهجوم، واللوحات من مقتنيات المتحف البريطانى بلندن، وتحتل ركنها هاما فيه.

وتلك اللبوة المعروضة هنا، واحدة من تلك التعبيرات، وهى تحوى ملاحظات بقيقة- شكل(٤٤) . انظر مثلا الخط الخارجى لجسم اللبوة الذى يبدأ من أنفها مارا بالرأس، ثم يرتفع قليلا فوق الساق الأمامية، ويتجه الخط إلى اليمين حتى مستوى الأرض، وينتهى بالذيل وسط خطوط خارجية أخرى للساقين الخلفيتين، اللتين لقدتاه المقاومة وانهارتا لتجرهما الساقان الأماميتان لى زحف متهاك، وتظهر الأسهم موزعة فوق عضلة الساق الأمامية، بينما السهمان الآخران فى الجسم، من أسفل، أما الفم ففاغر متألم، والمخالب منقبضة بعصبية تنن من الإصابات. وهكذا سجل الفن الآشورى لحظات الألم والقسوة المنعكسة، لتعطى القارئ فكرة إلى أى حد كان الفنان فى هذا العصر يلاحظ ماحوله وما يحسه بعمق، ويترجمه بأزامله وأدواته التشكيلية.

إن منظر هذه اللبوة يعبر عن المأساة بكل معانيها، إنها مثل الصراع القوى بين: الهجوم والتخاذل، بين الاندفاع والتصادم، بين الوحشية والانهياء، ولأن المنظر يسجل قدرة الإنسان على السيطرة على الحيوان المفترس، إلا أنه فى نفس الوقت يبين قوة هذا الإنسان ذاته الذى يجذب نفسه الشر ويسيطر عليه. والملاحظة واضحة فى فهم تشريح الجسم، وتركيبه، وعضلاته، وتفاصيل المخالب وتعبير الوجه الذى يبين أن الفنان لم يفته شئ إلا أحسه وترجمه بهذا الإحساس المأسوى، الذى يثير الألم عند كل مشاهديه.

ولا ريب أن الملاحظة هامة وضرورية فى الفن التشكيلى، ويمكن بحق التمييز فى رسوم الأطفال، بين طفل نبيه لأنه مלא رسومه بملاحظات القيمة التى تدل على تفهيم واستيعاب، وبين طفل آخر فى نفس السن لا ينتظر بدقة فتظهر رسومه متشابهة، فهو فى فترة لا يفرق بين : القط والكلب، والحصان، والفيول . يرسمها جميعها كما لو كانت شيئا واحدا، مستطيلا تحته أربعة خطوط تعنى الأرجل، وإضافات يسيرة قد تعنى الذيل أو الرأس، لكن الطفل الأكثر نباهة يلاحظ - ليس فقط الفروق بين هذه الحيوانات بعضها وبعض، ويثبت هذه الفروق فى رسومه، وإنما تجده كلما ازداد نباهة، يصل إلى إدراك خصائص حيوان واحد، بتنوعاته وفروقه المختلفة، ولذلك قد يفرق بين قطه سوداء، وأخرى بيضاء، أو زيتونية منقطه، أو ذات رأس أشبه برأس النمر، أو ذيل مسترسل سميك، أو من النوع السيامى الأصفر الداكن، ذات العيون العسلية القائمة.

ولسنا ندعى أن ازدياد الملاحظة ضرورة لقوة التعبير فى مجال الفن التشكيلى، فقد تكون ملاحظات ذهنية صرفة تحول التعبير إلى رسم علمى، أو رسم وصفى، وهنا يظهر الاختلاف الحتمى بين ملاحظة وأخرى، ففى العلمية يكون الرأى مدققا ليخرج بصورة مطابقة أمينة، هو يحاول أن يخرج نفسه بإحساساته وآرائه الشخصية، من عملية الوصف النابع من الملاحظة، بمعنى أصح، إنه يصل إلى الملاحظة التى يتفق معه فيها سائر العلماء فى أى مكان فى العالم، أى أنها ملاحظة موضوعية، لكن الملاحظة فى الفن التشكيلى لها طابع شخصى، لأنها تدرك من خلال أثرها على إحساسات الشخص الرأى، ولكى يترجم هذه الملاحظة لأبد له من عملية التحريف، وهو تحريف مبنى على الملاحظة الحسية أيضا، ومعناه أنه يغالى فى : الإطالة أو القصر، فى البروز أو الانخفاض، فى الإضافة أو الحذف، ليظهر المعنى الجمالى الذى كان له وقعه على الإحساس، وعلى درجة الإثارة والإعجاب التى حركت الفنان، ليخوض التجربة، ويعبر عنها.

لذلك لو رجعنا للحفر الموضح للبقوة الأسورية، يمكن إدراك الملاحظات الفنية

التي تعتبر من النوع الثاني الذي وصف أعلاه . فالتعبير هذا أساسه الزحف المتالم لجسم مصاب يشد نفسه بصعوبة ، ليهجم على قريسته بفريزته ، وتموqe الإصابة عن الانطلاق إلى بغيته ، لذلك فإن هذا التعبير البارز فيه عصبية الخطوط وتوترها ، فالخط الخارجى لجسم اللبوة ، والخط الأسفل لبطنها صممهما الفنان بعناية ومبالغة ، كى يعبر عن هذا المضمون الذى يتوتر فيه الجسم فى الموقف النادر . لاحظ القوس الذى يبدأ من أسفل الذقن ، حتى مخطط القدم الأمامية ، واتساقه مع الخط المائل للجسم كله . لاحظ أيضا أن الفنان سطح قليلا فى ساقى اللبوة الأماميتين ، وهو يحاول إيجاد التناسب الحسى بين أشكال مثلثية تقريبا ، تنشع من بداية الجسم ، حتى نهايته .

إن الملاحظة الحسية - كما يبدو - ضرورة فى الفن التشكيلى ، وهى أحد الأسس الذكية فى بنائه ، لكنها ليست ملاحظة موضوعية صرفة كما يحدث فى العلم ، كما أنها ليست عشوائية ، أو ذاتية صرفة .

والأشكال الموضحة تبين قوة الملاحظة عند الفنانين : (٣) ، (١٢) ، (١٤) ، (١٧) ، (١٩) ، (٣٠) ، (٣٨) ، (٤١) ، (٥٦) ، (٧٠) ، (٧٢) .

٤٨ - الفن النحتى بالمفهوم المعاصر

يختلف مفهوم النحت فى العصر الحاضر عنه فى العصور السابقة. كما يختلف عن المفهوم الدارج المخلوق الذى عارضته الاتجاهات الإسلامية منذ وقت مبكر. وببساطة كان الناس يظنون أن النحت محاكاة سافرة للطبيعة، بكل دقائقها، على صيغة ما يحدث فى ذروت - على سبيل المثال - فى تماثيل الأشخاص التى تعرض فى متاحف الشمع المشهورة. ولعل هجاء الإسلام لمثل هذه التماثيل ينبع من فكرة عبادة الأصنام، وادعاء نفر من البشر أنهم يستطيعون خلق أشباه للمخلوقات ، بل وأشكال الآلهة يعبدهونها من دون الله . حينما حطم إبراهيم الأصنام، إنما أراد بذلك القضاء على عبادة الأوثان، وكان يوجه النظر إلى عبادة الخالق الأوحد الذى لا شبيه له فى الكون، وكان يوجه الرؤية ضمنا ويطريق غير مباشر إلى التجريد. ولو عاش إبراهيم حتى اليوم، لكان اتجاهه مصداقا للفن النحت التجريدى الأصيل ، ونكرانا للفن المحاكاة المزيف، الذى لا يدخل ضمن إطار فن النحت المعاصر على وجه الإطلاق.

فن النحت ليس محاكاة، وإنما إبداع لرؤية جمالية يستلهمها الفنان من الطبيعة ، ومن كل ما يدور حوله، وبالتالى يعبر عن هذا الجمال الذى هو أصلا إدراك تجريدى للعلاقات التشكيلية، ولكن قلبا من البشر من يدركون حقيقته، أو يستمتعون به . لقد وهب الله الفنان التشكيلى القدرة على أن يكشف هذا النوع من الجمال ويعبر عنه ، وبالتالى يترجمه للناس جميعا لعلمهم بدورهم يدركون عظمة الخالق كما تلوح فى خلقه، ويتنقون النظام الجمالى الذى يتوافر فى كل شئ فى الطبيعة، من : نبات، وطيور، وحيوان، وأسماك ، وتلال، وأشجار، ولكن يوجد من الناس من لهم أعين ، إلا أنهم لا يبصرون.

والنحت بالمفهوم المعاصر، لم يعد مقصوراً على صناعة التماثيل بالمعنى التقليدي ووضعتها في الميادين تخليداً لذكرى هذا أو ذاك. إن النحت المعاصر إدراك ملموس للأجسام ذات الأبعاد الثلاثة، أيا كان نوعها أو وظيفتها، ولذلك فكل ما تصنعه يد الإنسان يخضع للمفهوم النحت المعاصر من الحذاء، إلى القلم الأيّنوس، إلى المكواة الكهربائية، إلى السيارة، والطيارة، حتى العمارة الحديثة، وأي شيء ملموس يخطر على الباب طالما اتخذ شكلاً مجسماً متناسقاً يحمل مقومات العلاقات التشكيلية، فإنه حتماً سيخضع لأصول النحت وفكرته المعاصرة العامة. إن المقعد، والكتب، والمنضدة، وأطباق المائدة، وما عليها من ملاعق وشوك وسكاكين، والأواني- كلها أشكال مجسمة تخضع للتشكيل الجسم، لذلك هي نحت من الدرجة الأولى، ويمكن الحكم عليها جعالياً فيما إذا كانت تمثل نمطاً جيداً، أم متوسطاً، أم رديئاً.... هذه المراتب متوقفة على إدراك الفنان وصياغته للأشكال، بل وعلى قدرته التجريدية بوجه عام. ومن هذه النظرة يمكن رؤية محال: البقالة، أو الصبيلية، أو الفاكهة، على أنها تحوى تنظيمات من النحت متراسة فوق رفوف تلك المحال المتنوعة، وعلى ذلك كلما أجاد وأحسن صاحب كل محل تنظيم بضاعته، لظهر لتناسب بين الأشكال بعضها وبعض: الكبير والصغير، المستدير والمستطيل والكروي، الرأسى والأفقى. وينخل في ذلك تنظيم المجمعات المجسمة الملونة بطرق متوافقة، حينما توضع متراسة أو بعضها بجوار البعض بحس وتناسق، ويتضمن ذلك حساب الأشكال وأرضياتها، أو الأحجام والفراغات المحيطة بها- إذا أدى ذلك كله بنجاح، كان يقوم بوظيفة النحات بمعناها المعاصر.

لقد انقضت تلك العصور التي كان يعتبر فيها الجسم الإنساني مصدر الوحي الوحيد للنحت، كما انتهى عهد الفن كتقليد - أصبح من الممكن أن تكون الزاوية نحتاً تجريبياً ممتازاً، لصقلها وشكلها المميز الذي هذبته عوامل الرياح والتعرية. كما يمكن النظر إلى قطعة من البطاطس أو

القلقاس أو اليطاطا ، على أنها كيان جمالى من أشكال النحت التجريدى المعاصر . وأصبح العصر الحاضر يدين لكثير من عمالقة النحت فى العالم ، الذين غيروا مفهوم الرؤية التقليدية للنحت والتي مركزها تقليد شكل الإنسان ، إلى رؤية أكثر تعددا ، وتنوعا ، وتجريدا ، دخلها أشكال مستوحاة من القواقع ، والزلط ، وهياكل الكائنات ، وجذور النباتات ، وغير ذلك مما لا يمكن حصره . شكرا « لهنرى مور » « وجين آرب » ، « وأوسيب زانكين » ، « وكرونستانتين برانكوس » ، « وألبرتوجيا كرمتى » ، وقادة البأوهوس ، الذين غيروا ملامح النحت فى العصر الحديث ، فأصبح يعنى كل شىء مجسم ملموس يستخدمه الإنسان ويتعايش معه وبه فى القرن العشرين .

ثبت بالمصطلحات

(A) abstract approach	تجريد مخل	(F) feature figure formation	ملح - سحنة شكل صياغة
(B) balance behavioural education	توازن تربية سلوكية	(G) gestalt ground	جشثات - صيغة - هيئة أرضية
(C) center of interest chance chaos classic art collage composition content	مركز الاهتمام صدفة فوضى فن كلاسيكي توليف - تجميع تكرين مضمون	(H) horizontality (I) imagination imitation influence (effect) interaction of force	انقية خيال تقليد تأثير تصد صراع القوى
(D) decoration details discipline distortion distribution drawing	زخرفة تفاصيل نظام تحريف توزيع رسم	(L) light line literature (M)	ضوء خط أدب
(E) emotionn endless rhythm expression	احاسيس - انفعالات إيقاع لا نهائي تعبير	mass motivation (N)	كتلة اثارة
		naturalism	طبيعة

expression		spontaneity	تلقائية
objectivist	موضوعية	structure	تركيب
outline	خط خارجي	style	اسلوب - طراز
(P)		subject	موضوع
philosophy	فلسفة		
primitive art	فن بدائي	surrealism	سيريالية
proportions	نسب	symbolism	رمزية
psychoanalysis	تحليل نفسي	(T)	
(R)		technique	صنعة
		texture	ملمس
		tradition	تراث
realism	واقعية	(U)	
reflection	تأمل		
relations	علاقات	unconscious	لا شعور
moral relations	اخلاقية العلاقات	unity	وحدة
repetition	تكرار		
rhythm	إيقاع	(V)	
(S)		values	قيم
		variety	تنوع
shade	ظل	verticality	تعامد
shape	مساحة	vision	رؤية
space	فراغ	visual image	مدلول بصري
		volume	حجم

كتب المؤلف طبع ونشر دار المعارف بمصر

١٩٥٤	الخبرة والتربية (لجون ديوي) - ترجمة
١٩٦٥	الفن الحديث - ط ٢
١٩٨٤	الفن والتربية - ط ٢
١٩٥٧	اتجاهات فى التربية الفنية - ط ٢
١٩٨٤	سيكولوجية رسوم الأطفال - ط ٢
١٩٦١	آراء فى الفن الحديث
١٩٨٣	الرسم فى المدرسة الابتدائية - ط ٣
١٩٤٣	الفن وتنمية السلوك الاشتراكي - سلسلة اقرأ
١٩٩٠	طرق تعليم الفنون - ١٣ (تحت الطبع)
١٩٦٤	تجارب فى التربية الفنية
١٩٦٥	الثقافة الفنية والتربية
١٩٦٩	نحت الأطفال
١٩٧٠	مبادئ التربية الفنية
١٩٧١	التربية لمجتمعنا الاشتراكي
١٩٧٦	المشخصية الفنية
١٩٨١	الفن فى تربية الوجدان
١٩٨٣	الفن فى القرن العشرين
١٩٨٤	التربية الفنية بين الغرب والشرق الأوسط
١٩٨٦	تربية الذوق الجمالى
١٩٨٦	تحليل رسوم الأطفال
١٩٨٩	مبادئ التربية الفنية
١٩٩٠	رحلة الإبداع

١٩٩٢	مصطلحات التربية الفنية
١٩٩٣	إبداع الفن وتذوقه
١٩٩٣	التوجيه في التربية الفنية
١٩٩٣	الذاكرة والخبرة

عالم الكتب

١٩٩٢	أسس التربية الفنية ط ٦
١٩٩٣	أسرار الفن التشكيلي - ط ٢
١٩٨٩	أصول التربية الفنية - ط ٣
١٩٨٥	العملية الابتكارية ط ٢
١٩٨٥	قضايا التربية الفنية - ط ٢
١٩٩٠	التربية الفنية والتحليل النفسي ط ٣
١٩٨٩	الفن لرياض الأطفال (جزءان)

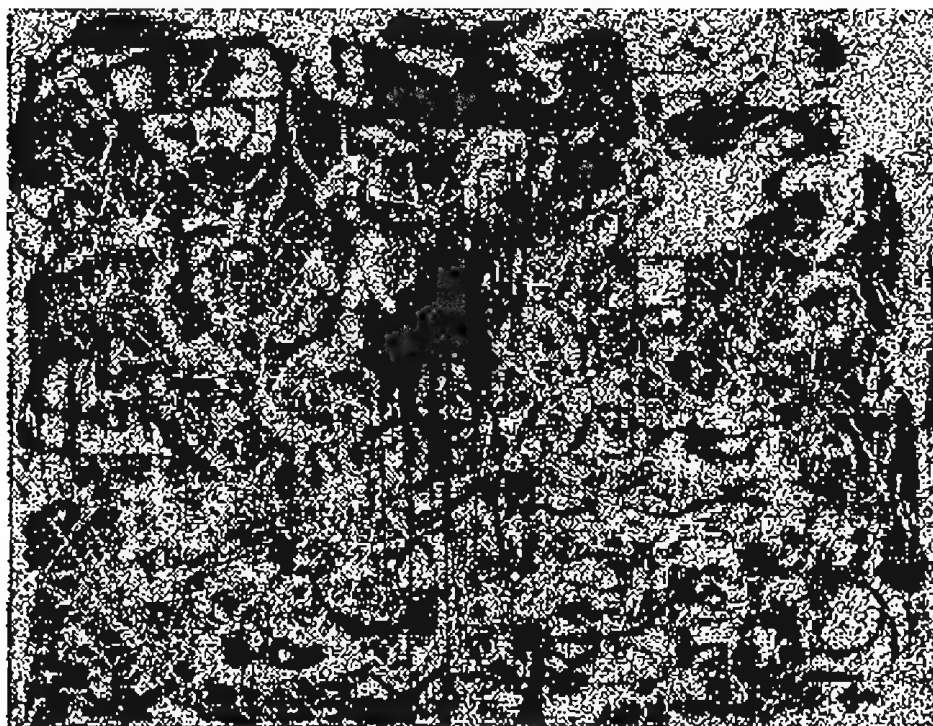
وزارة التربية

جامعة قطر

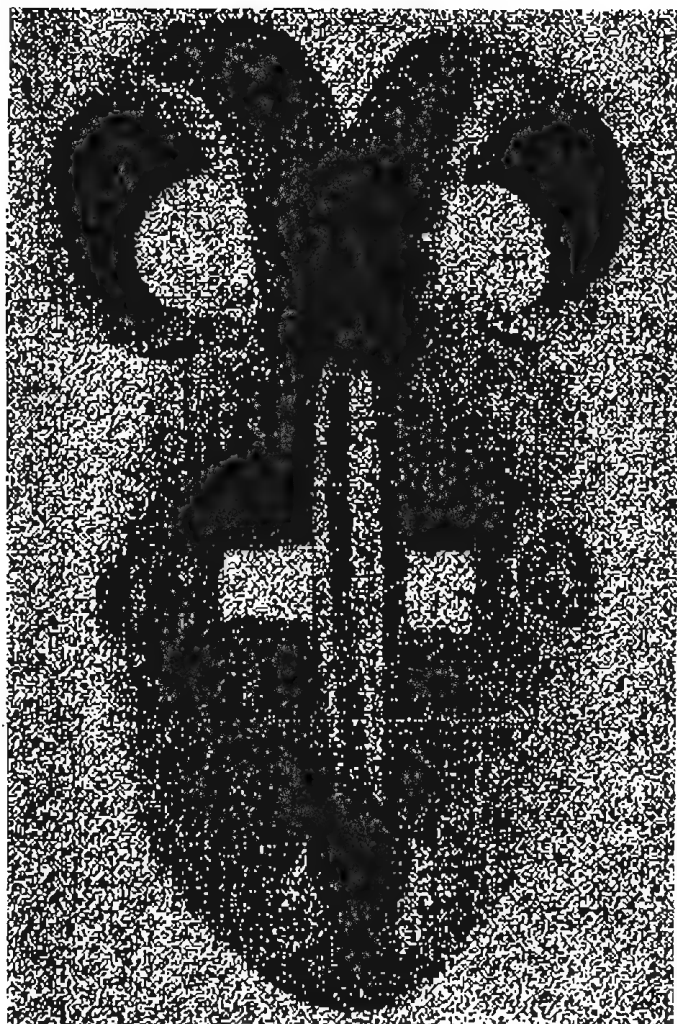
مركز البحوث التربوية

١٩٨٠	السمات البيئية في رسوم الأطفال القطريين
١٩٨٧	الجيل الجامحة كما يرسمها أطفال العاشرة

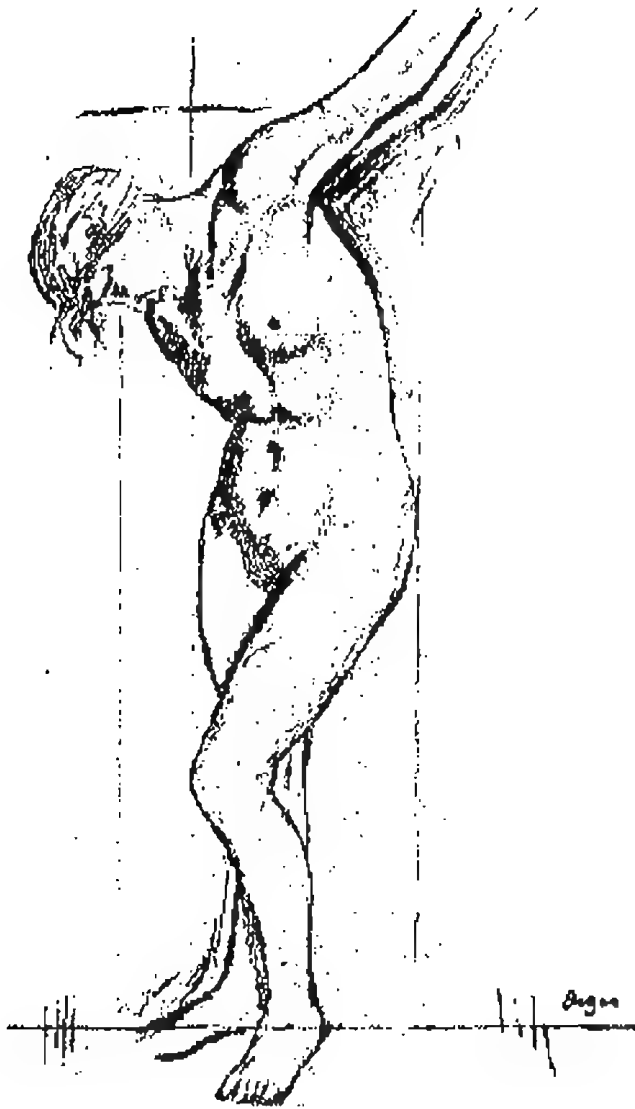
لوحات الكتاب



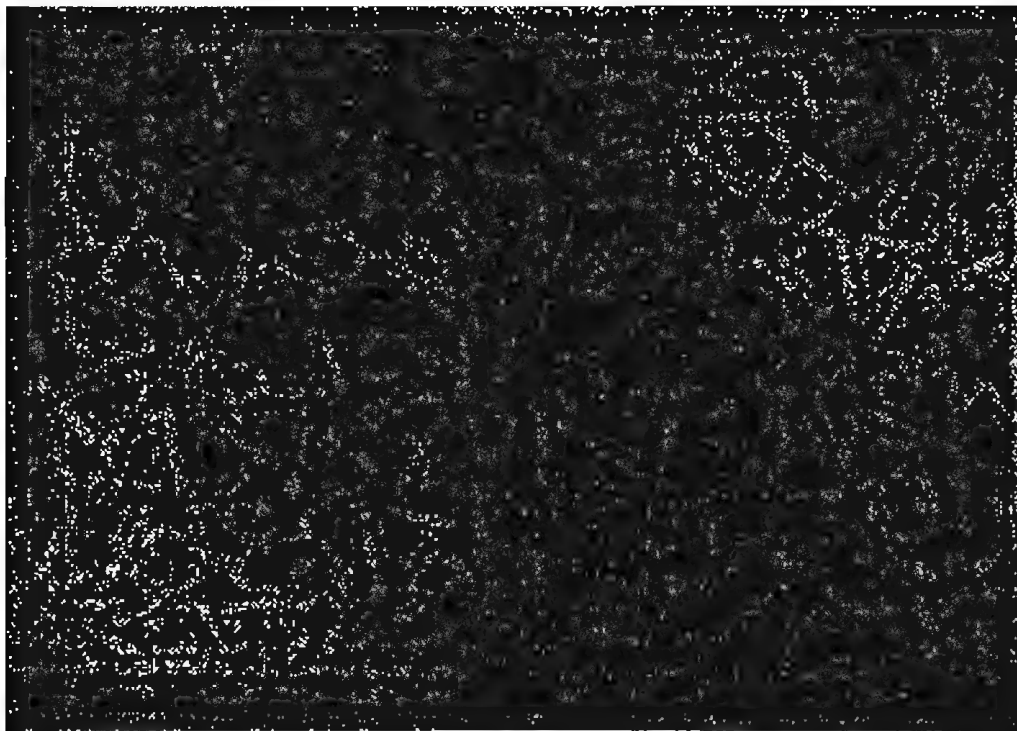
شكلا (۱) جاكسون لوتوك امبروز ۱۹۵۲: يلو نايل وطلاء ايد حولة من القوسى ،
 لكنه يحمل في طياته نظاما لثقافيا يحكمه هذا النسق التجريدى .



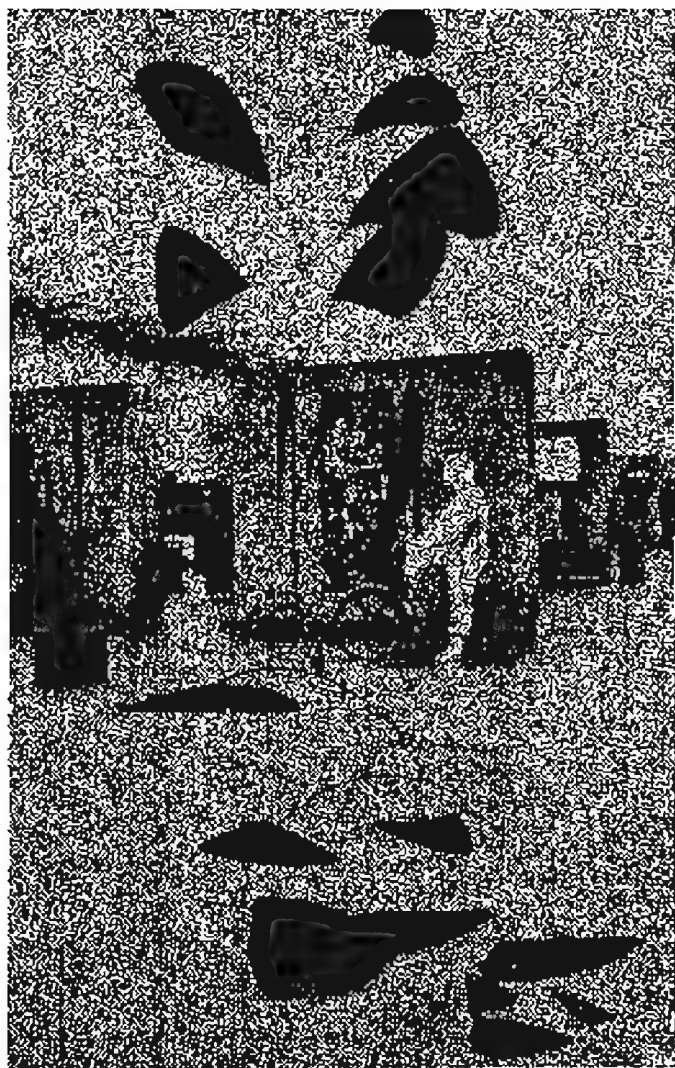
شكل (١) قناع إفريقي
للركض، منحوت، ارتفاعه ٣٨
سم، وهو مصنوع من الخشب
- المتحف الوطني بـ"جيمر".



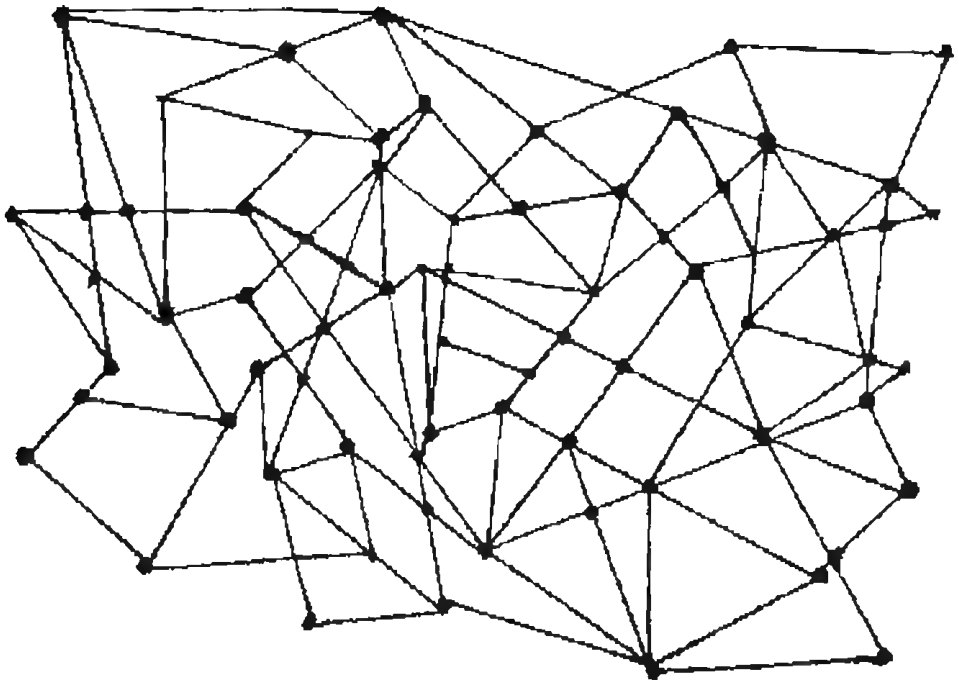
شكل (٢) إدوارد مورا - رسم
جميع لفائف في الجدار تلخيص
يقضي للخطوط الخارجية
للجسم البشري.



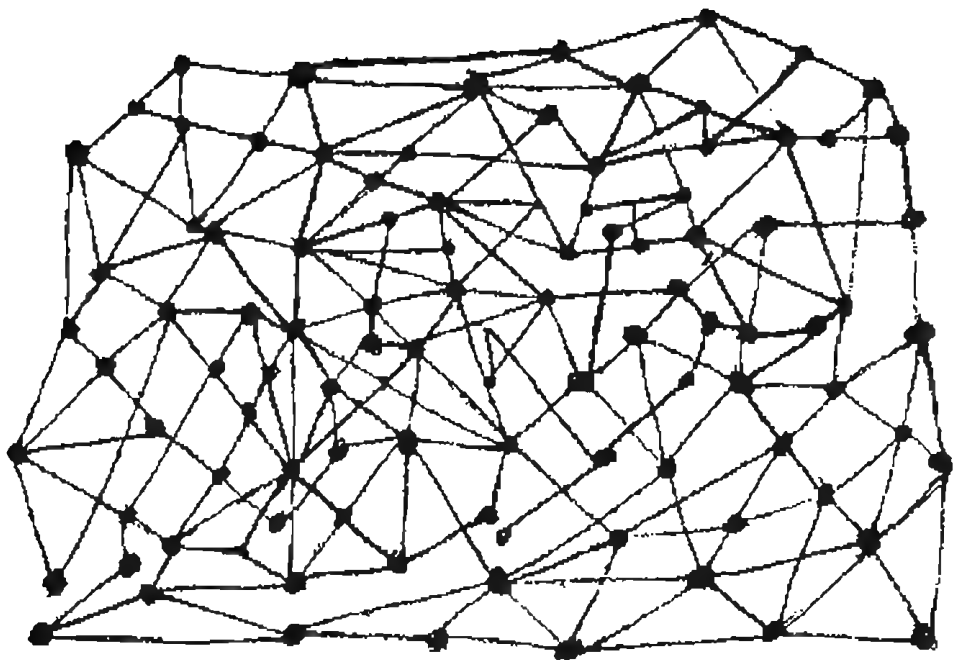
شكل (4) رسم شعري شعير من القرآن ، المغرب ١٥٦٨ م - مكتبة المتحف البريطاني بلندن -
 لاحظ الهندسة السائدة وتداخل الخطوط ، وتكرار الأشكال في الزخارف وتناسق متظمين .



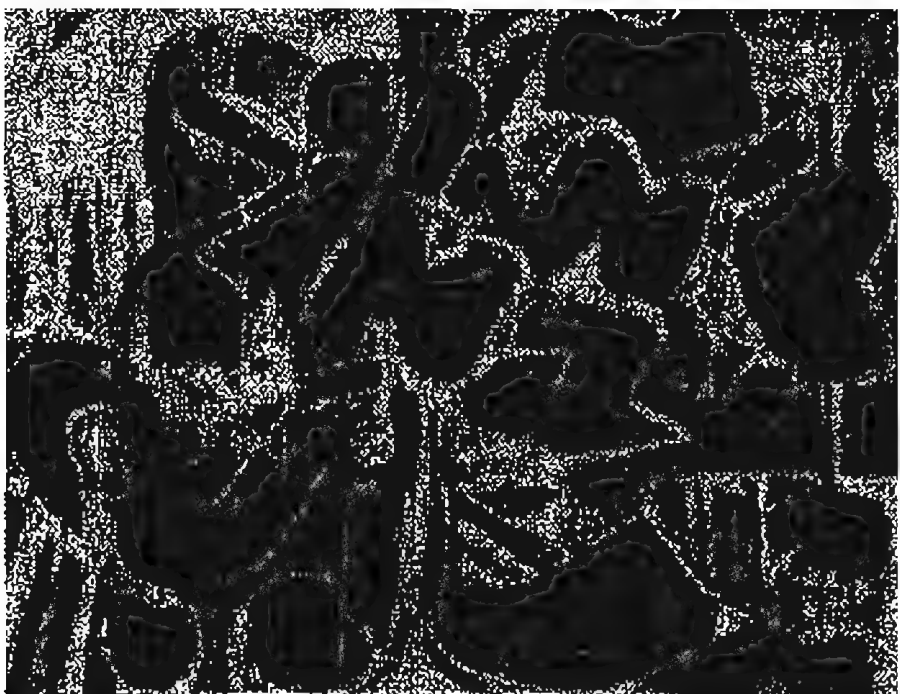
شكل (٥) الكوالتر كدالار
 ١٨٩٥ - ١٩٠٠ بلدية الحسن
 مكان ١٩٤٥ - - متحف
 الفن الحديث ستراسبورج ،
 إقامات حفلة مسرحية
 بهيئات وهي متحركة ،
 تحدث كثيرا متوجها في أثناء
 الحركة .



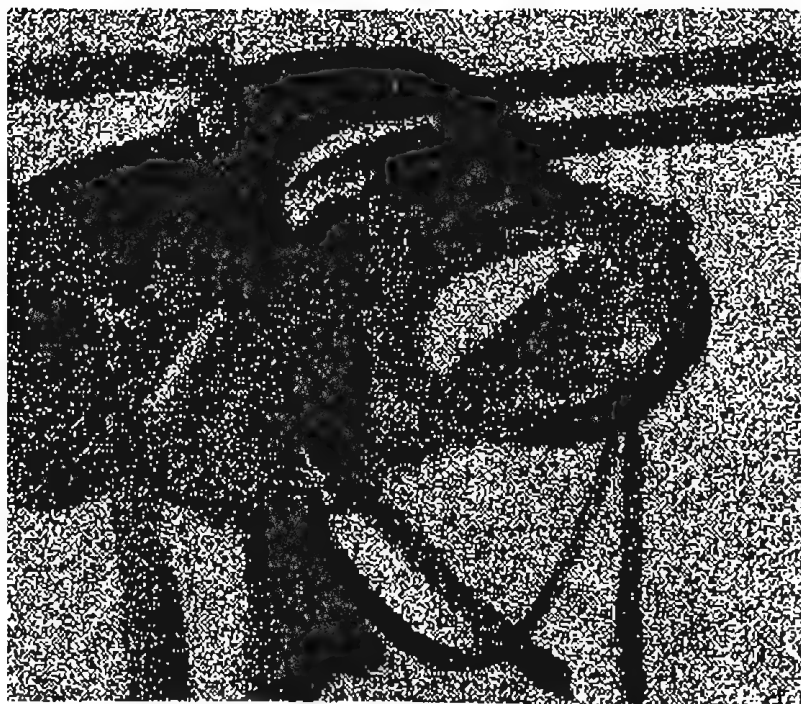
شکل (۶) الطالب احمد السيد احمد عبيد



شكل (٧) الطالب عبد الله حسين أبو حمزة



شكل (٨) راييم دي كوتيج - الصورة (١٩٤٨) متحف الفن الحديث بنويورك.
 لاسط المماحات القائمة وديرها الواضح لي خلق الكيان الكلي .



شكل (٩) فرانكسين (١٩٥٠) - الرئيس - متحف الفن الحديث بنيويورك.
 لاسلط قهوة المساحة السوداء حينما تشكلت شكلا تعبيرا محيرا .

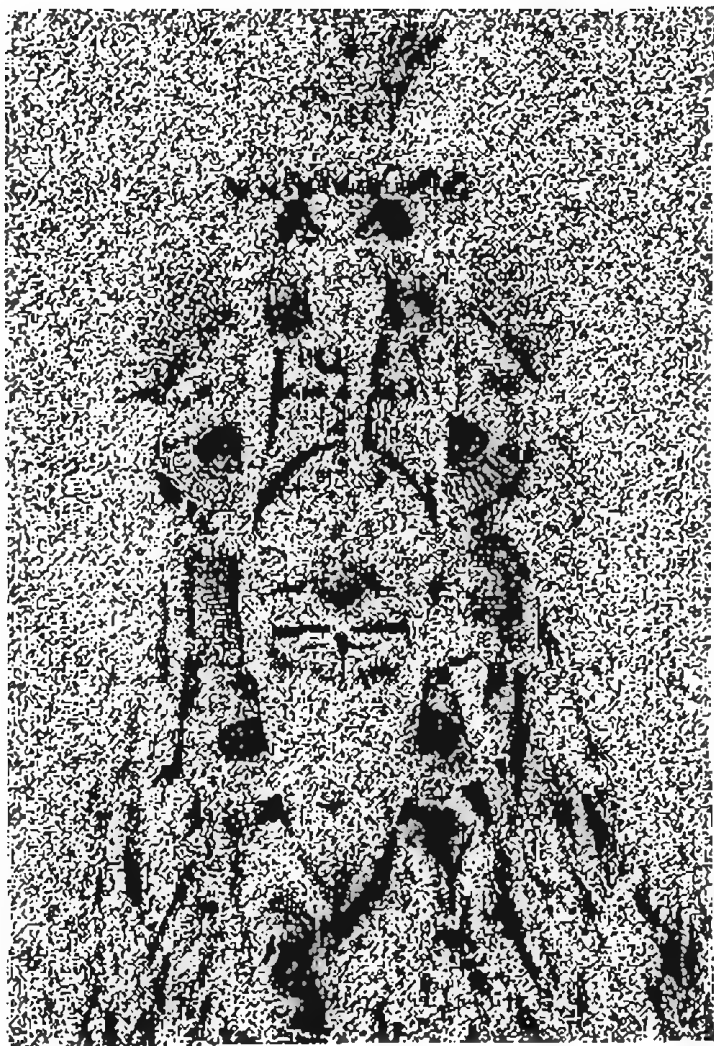


شكل (١٠) بابلو بيكاسو - التمثال النعني أمام النافذة.

هذه الصورة مركبة بمساحات متداخلة ومتزقة ونها حباتي ملسية وإلهيرية ، بساطة وعمق



شكل (١١) لندن لان جورج - السلطوح القش (١٨٨٤) - متحف المتيت بلندن ، استعملتم فيها
 لباد ، والقلم الرصاص ، والأبيض الصيني على الورق . لقد ظهرت للامس يروض في خطوط
 متتابعة : رأسية ، ومائلة ، وأفقية ، ومتقاطعة ، فأعطت معالم للمساحات .



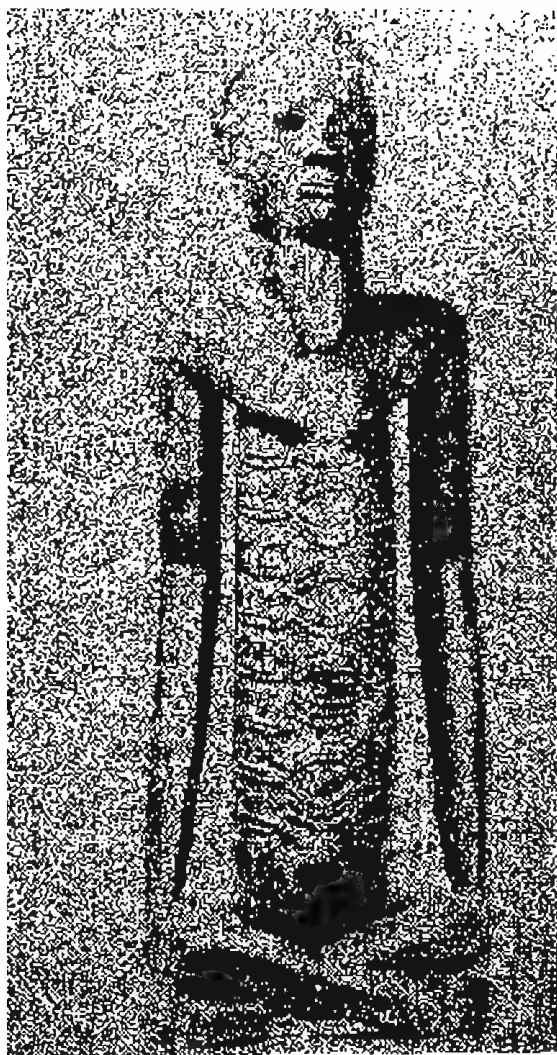
شكل (١٦) - وجه لقناع - أفريقيا (ساحل العاج) . من الخشب ، والقرون ، والأقمشة . مجموعة
المعالمات المنقوشة أكثر الملامح التي أعطت نراه تعبيراً للقناع .



شكل (١٣) مانيكل واخلو -
اليد اليمنى للنموذج التالية



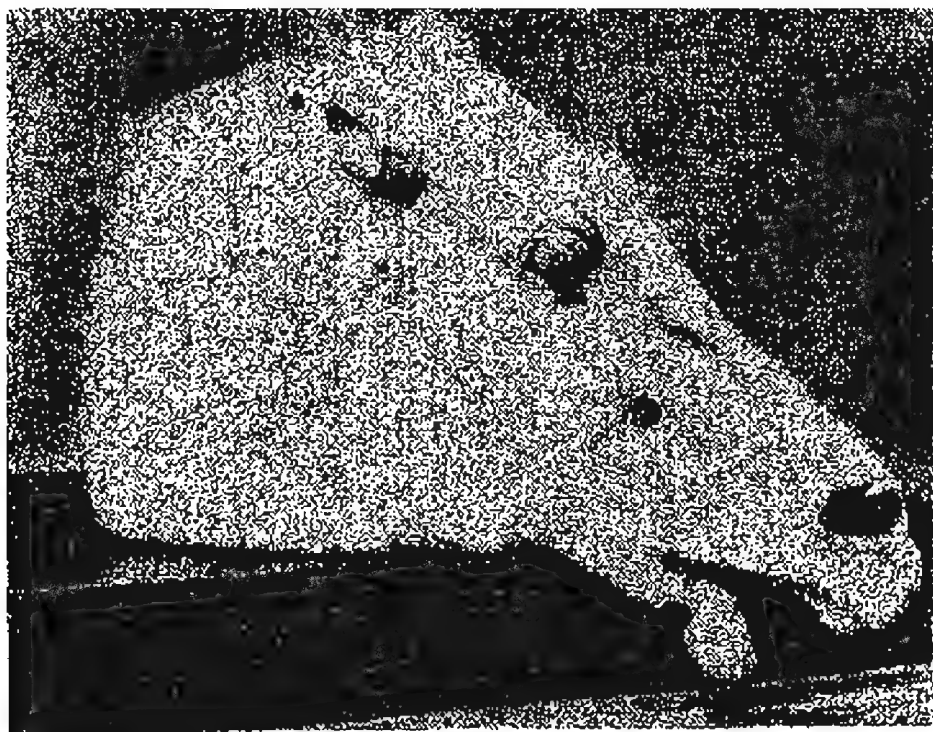
شكل (١٤) هليكن انجيلو
-تشيلى دافيد ، متحف
الكاديمية للفنون ، إيطاليا .



منكّل (١٥) تحت الفريسي ،
 ثعلال من الخشب من لكونفو
 - من مقتنيات جامعة زيورخ
 بسويسرا .



شكل (١٦) - روبرت -
 الوجه ٠٠ يتركز الضوء على
 الجانب الأيمن للوجه .



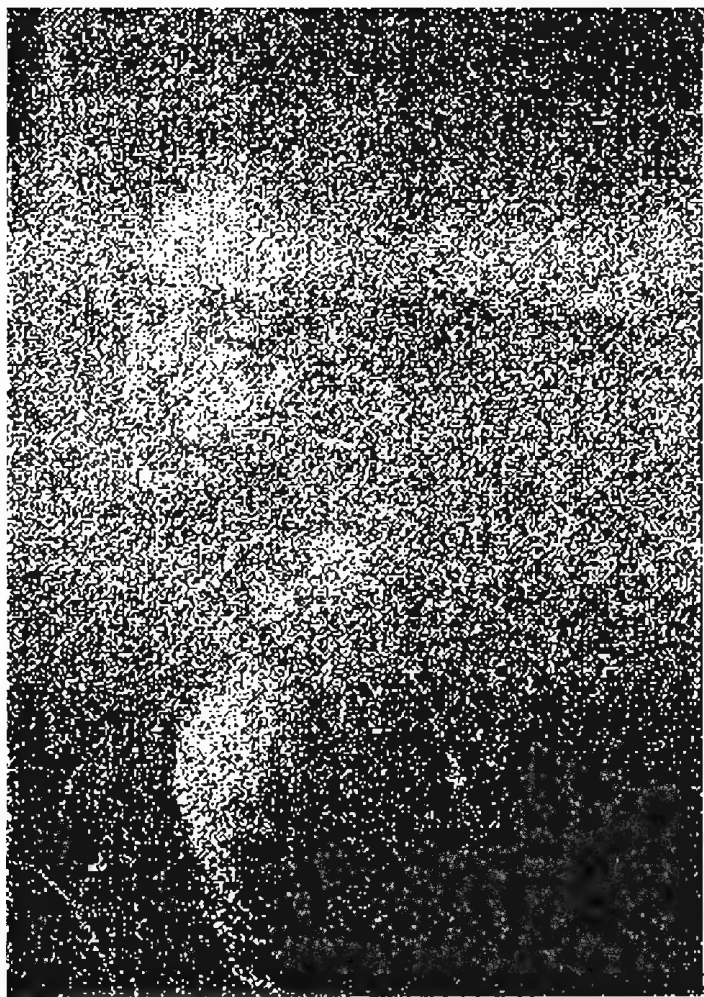
شكل (١٧) حصان سيلين - الجانب الشرقى من البارثينون - حوالي ١٣٥ ق. - م.



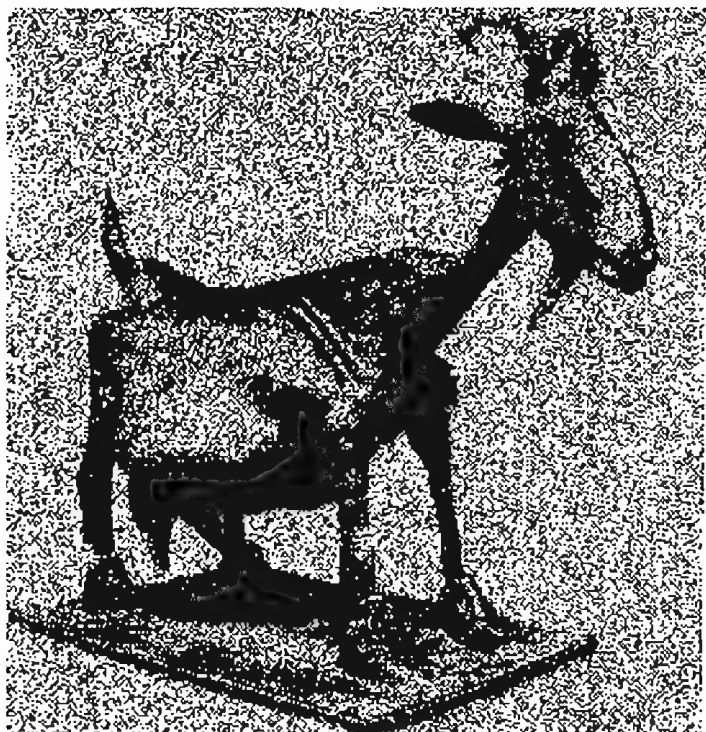
شكل (١٨) هنرم (نفسيل) بولنيزا - جزائر جاليسر - مانجونيكا من الخطيب $\frac{٣}{٤}$ ٣٨ بوصة
ارتفاع - متحف الفن البلدي نيويورك .



شكل (١٩) هانز ماريون -
هتري ماريون - التحق الأهل
للنن المقدم - روما .



شکل (۶۰) لیرناردو دلفینو
 (۱۵۵۲ - ۱۵۶۹) عمیقاً
 الفسوف - (الفیل) ..
 المصفاة، الأمل، لندن



شكل (٢١) بابلو بيكاسو -
 الممسكة (١٩٥٠) . وهو
 تمثال صنع من البرونز في عام
 ١٩٥٢ - متحف الفن
 الحديث بنيويورك .



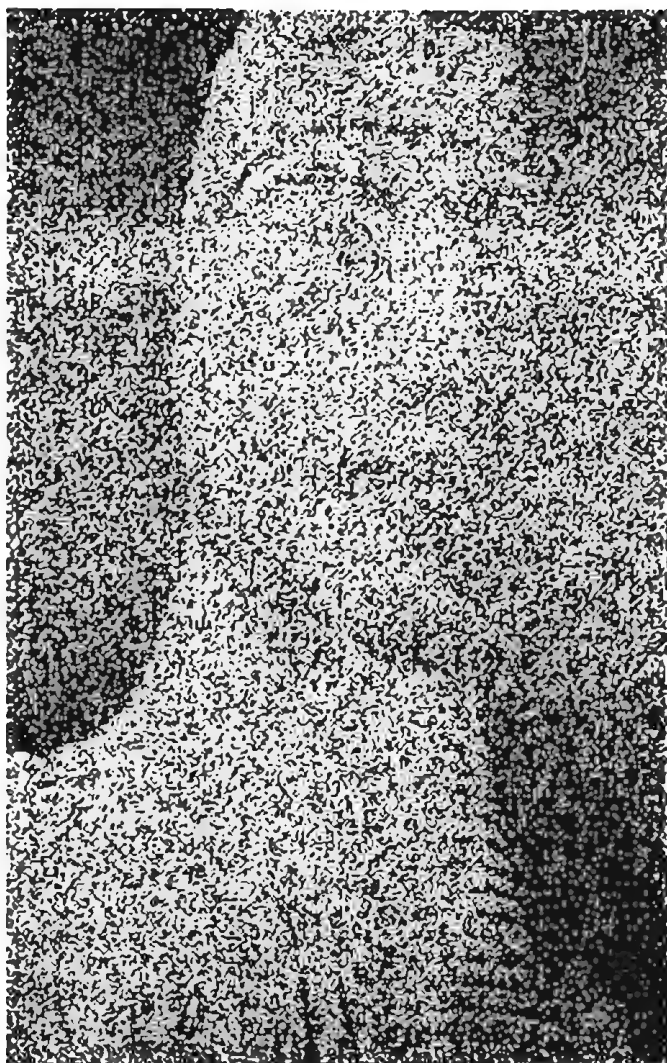
شكّل (٢٢٦) أيليو موليغان
- رأس، (١٩٦٥)، مصنوعة
من الحجر، متحف الفن
الحديث في نيويورك، لاحظ
العلة بينها وبين الرأس الزنجمية
(شكل ٣).



شكل (٢٣) ميكلانجيلو بيوتاروتشي (١٤٧٥ - ١٥٦٤) تمثال العيد من ابراهيم -
من مقبرة بها يوليوس الثاني متحف اللوفر - باريس -



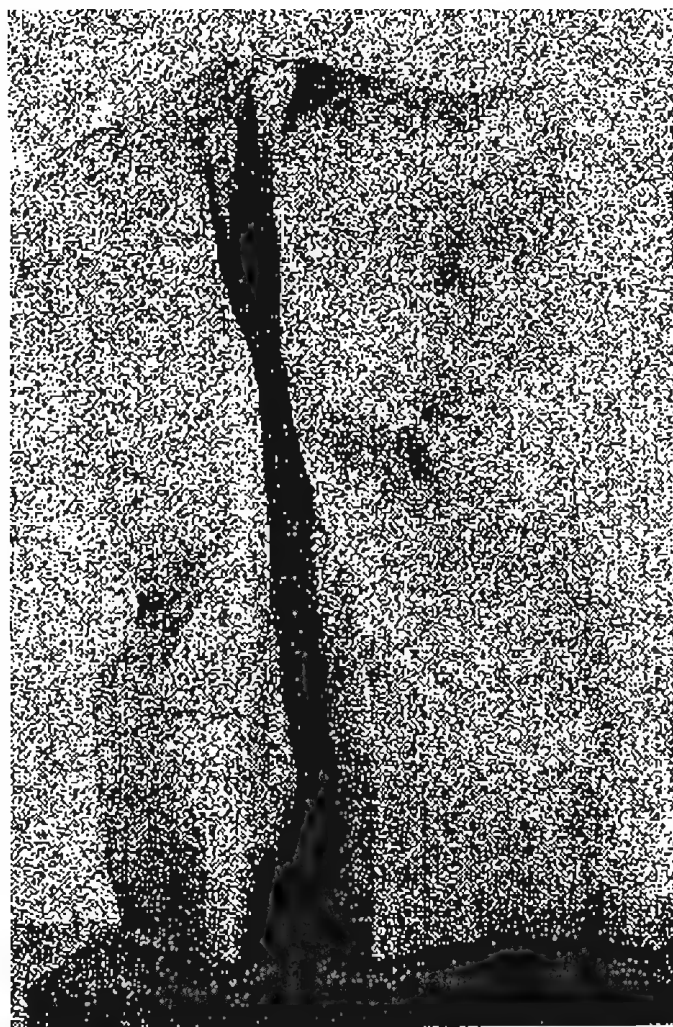
شكل (٢١) لوجست رودی (١٨٨٠ - ١٩١٧) - الفکر (بروز) انتحف الأعلى الفین - ونشطان .



شكل (٣٥) رأس امينوفيس الرابع (المتنقرون) حوالي ١٣٧٥ ق.م الأسرة ١٨ -
متحف الموفو - باريس .



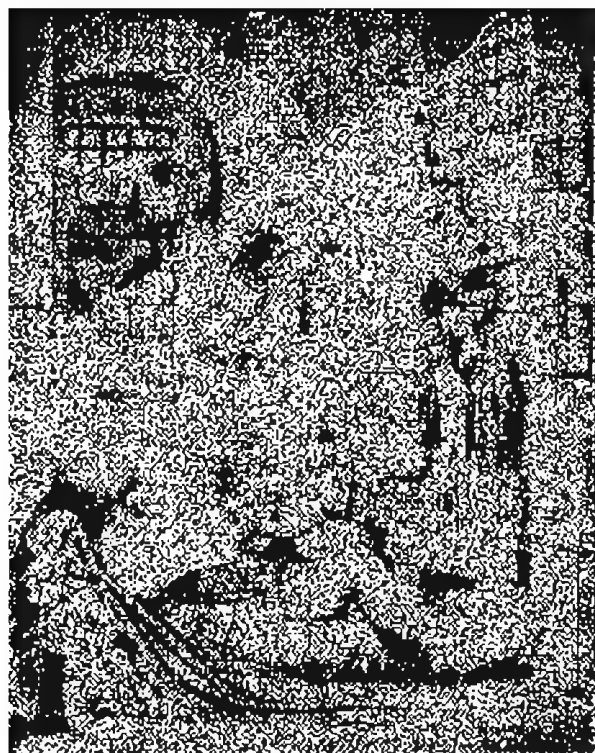
شكل (٢٦) ديك من البرونز - بنين المتحف الأعلى - لاجوس - نيجيريا .



شكل (٢٧) جيو بوردور -
 واحد ١٩٥٩ - مشق
 التثبيت لندن - برونز
 ١٩٦٤، ٢٠٥٨، ٢٠٥٩
 لاحظ القوي استعارة فن
 يجعلها هذا الجسم وانقطاع
 الفناء أن يوجد بينها في هذا
 الكيان الذي يلبس ظهر
 الإنسان.



شكز (٦٨) روبرت دى روى (١٦٠٦ - ١٦٦١) عيان برالان المكتبة الأهلية - باريس .



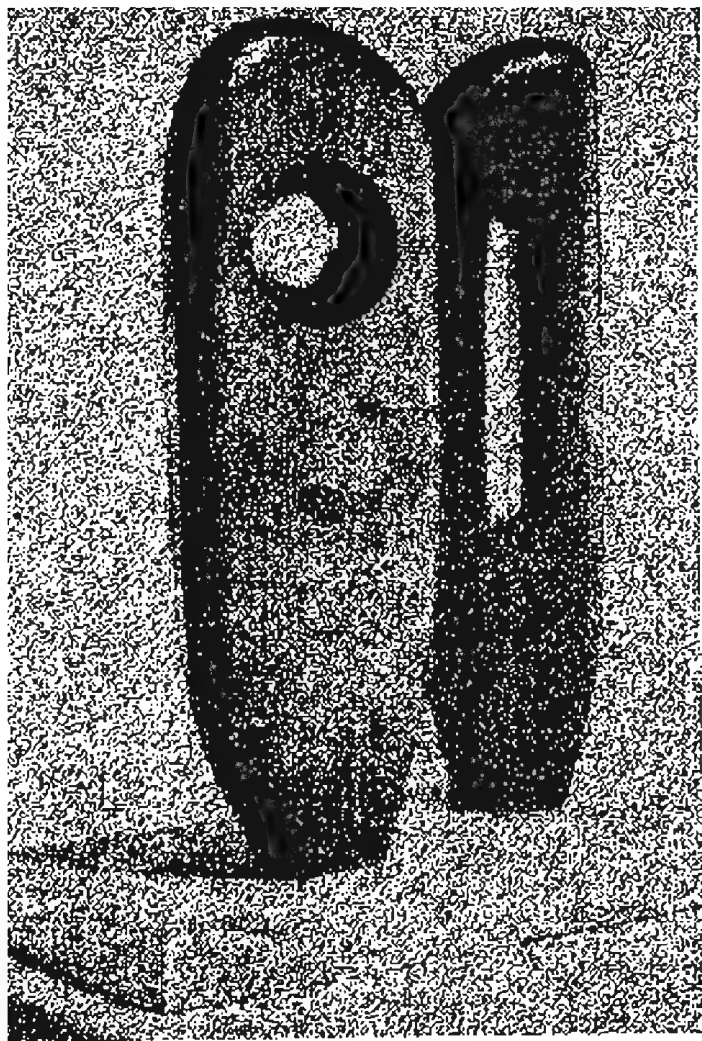
شكل (٢٩): مشهد - حلم
 المسجون ، عبارة عن
 مجموعة تماثيل متعددة
 لأنباح ينطق كل منهم
 كمنفى لاغر ليعيد حتى
 مصدر القلاص الوحيد في
 السجن وهذه التماثيل التي تبت
 النعاج الباعث للأمل ولا يبت
 عن الحرية .



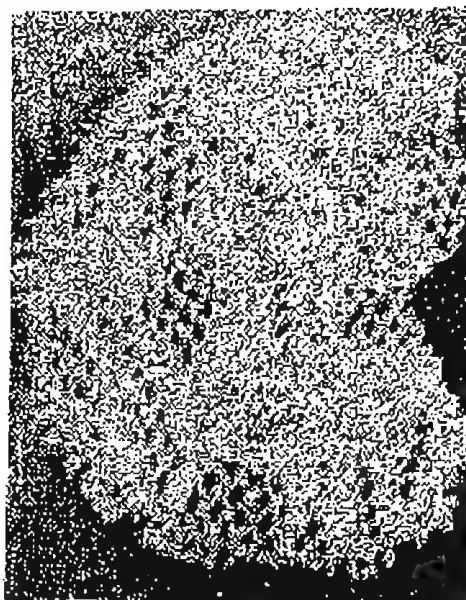
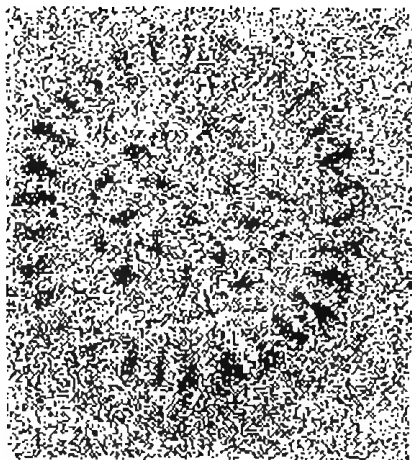
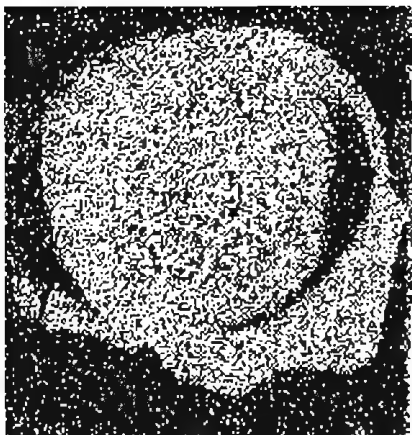
شکل (۳۰) تیردور چهرکولت (۱۷۹۱ - ۱۸۲۴) سفینه میدوس شمع اللارز - پاریس .



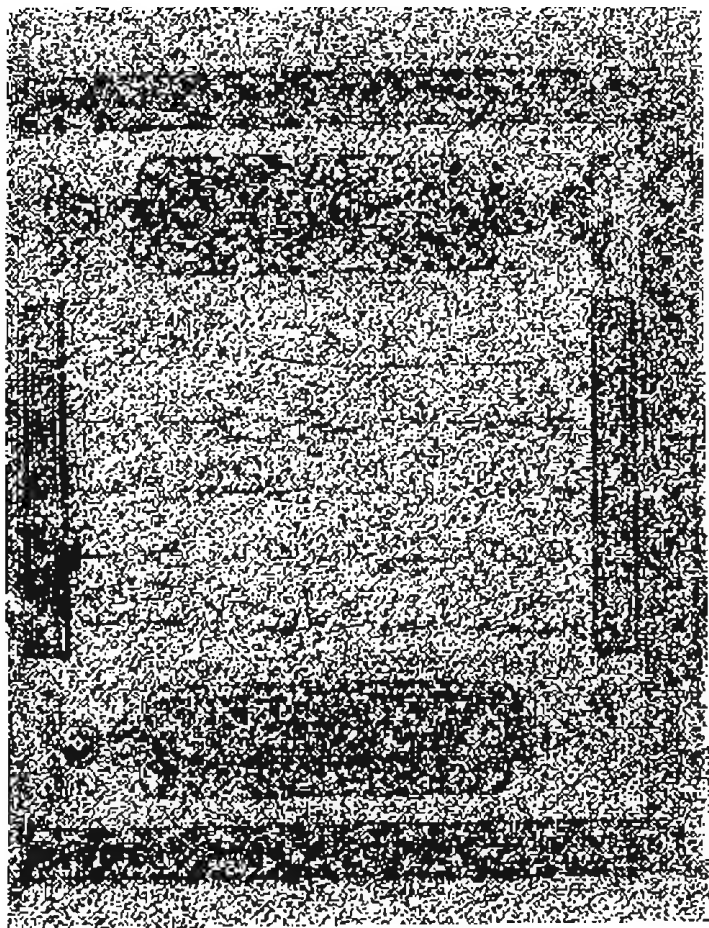
ملكن (٢١) بابلر بكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٣) - الكين (الأسود) (١٩٤٧) - مصنف بابلري ليريس
 ليريس ماريوس لاسط الشخير النجريت الذي اُسم به هنا ليريس ، بمساحات سوداء معيرة ، ومعلوط
 نهرجية ملخصا: للظهر والأمام ، وايطن ، والأرجل -



شکل (۳۲) بار بارازا هیروت
 «شخصان» (۱۹۶۴) متحد.
 اکتیو بافتن . مدخل هندسی
 للتجريد . بالخص روح آدميين
 متجاوبين .



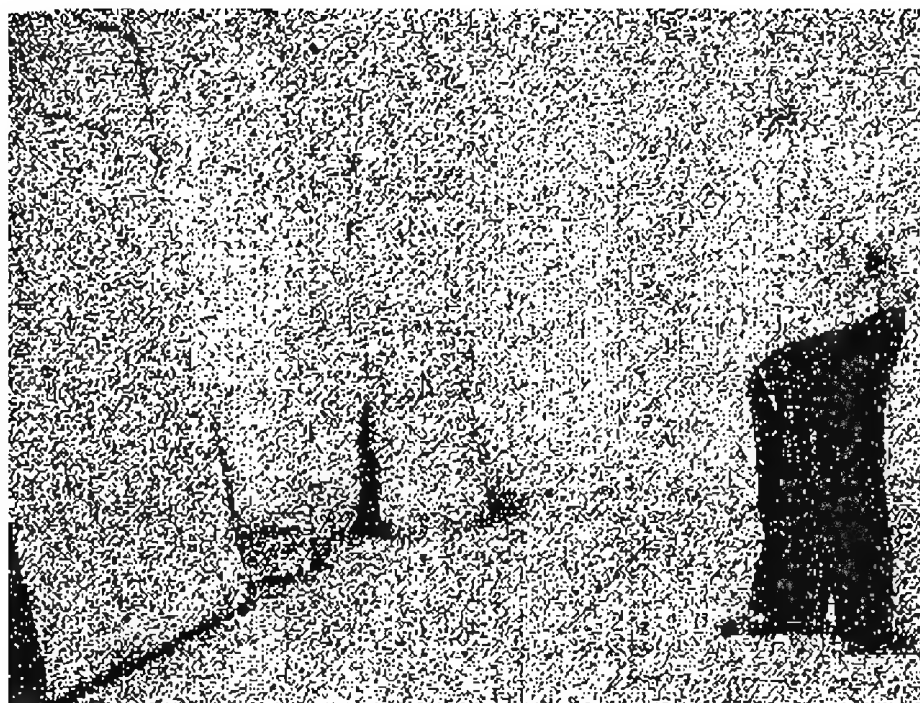
شكل (٣٣) نماذج من شليك التل -



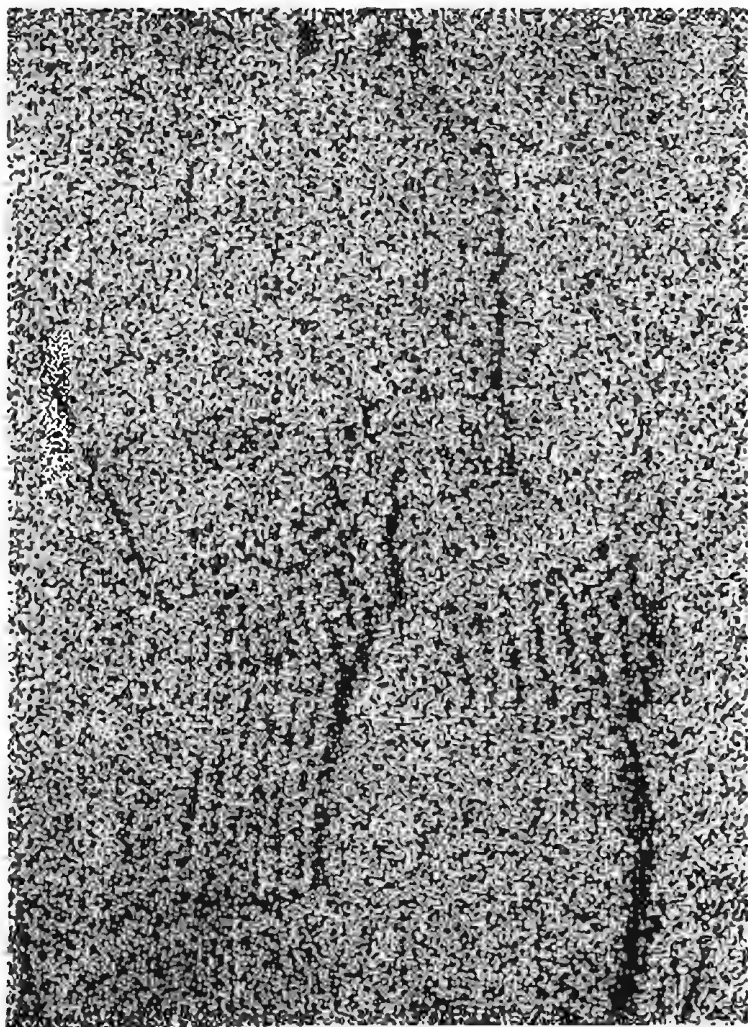
شكل (٣٤) صفحة من القرآن
بها سورة الشاخة وحولها
الرموز الاسلامية . وتنفذ
لصفحة بكتابتها بعد من
للفاخر التجريدية المميزة التي
تجمل براعة التصميم .



شکل (۳۵) پهلوان کاسر (۱۸۸۱ - ۱۹۷۳) فی مرشد .



شكل (٣٦) هتري مئیس (١٨٦٩ - ١٩٥٤) يقوم بالرسم بعضا من الیاسو آخرها كلمة من الفصح



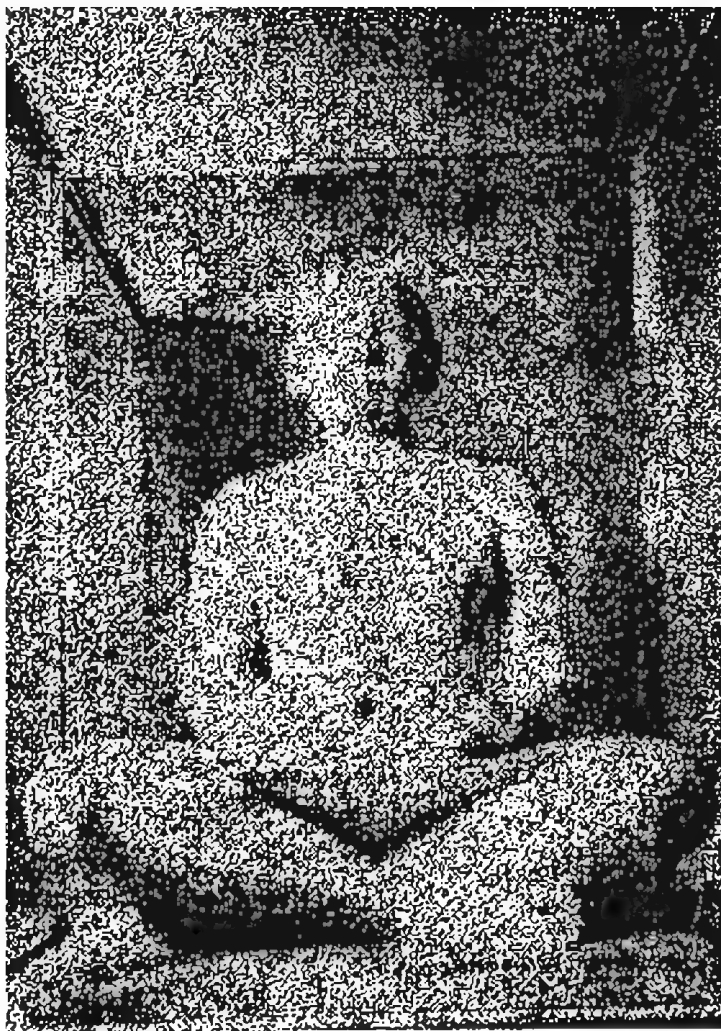
شكل (٣٦) من عصر النور بابل - آشوري ... النمرود ٨٨٥١ - ٨٦٠٠ ق.م، متحف اللوفر - باريس



شكل (٣٨) لثديتا مانفيا (١٤٣١ - ١٤٠٦) ملساء في الحديقة .. المتحف الأهلي لندن .



مكل (٣٩) رأس ملكة -
منب اللوفر .



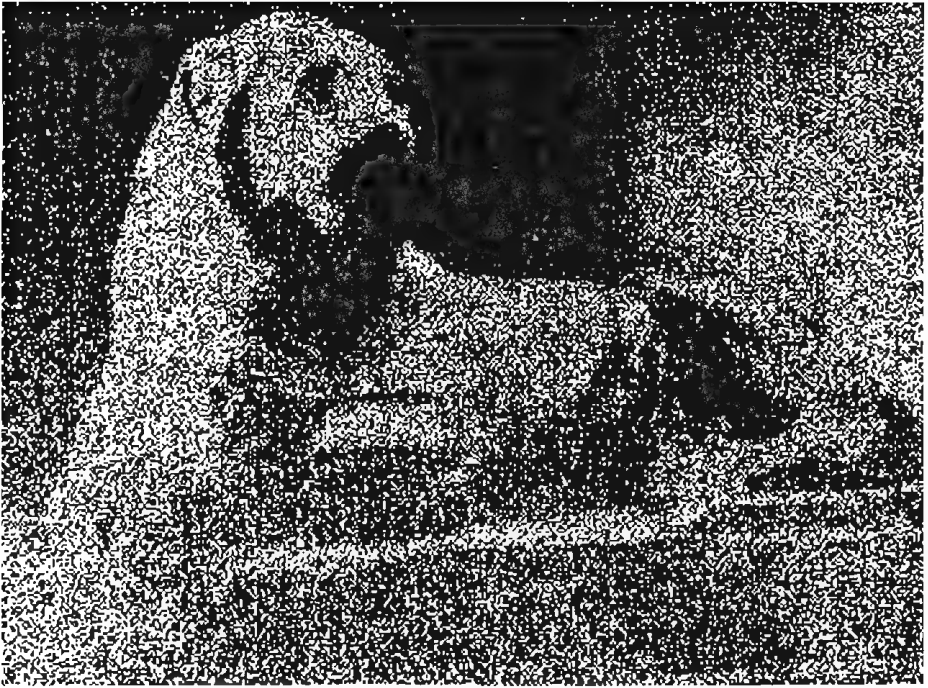
شكل (١٠) الكلب الجالس القرفصاء ، صحن التوفر .



شكل (١١) بيكلا نجلو يوناني (١٢٧٥ - ١٢٦١) نثال موسي (تفصيل) .



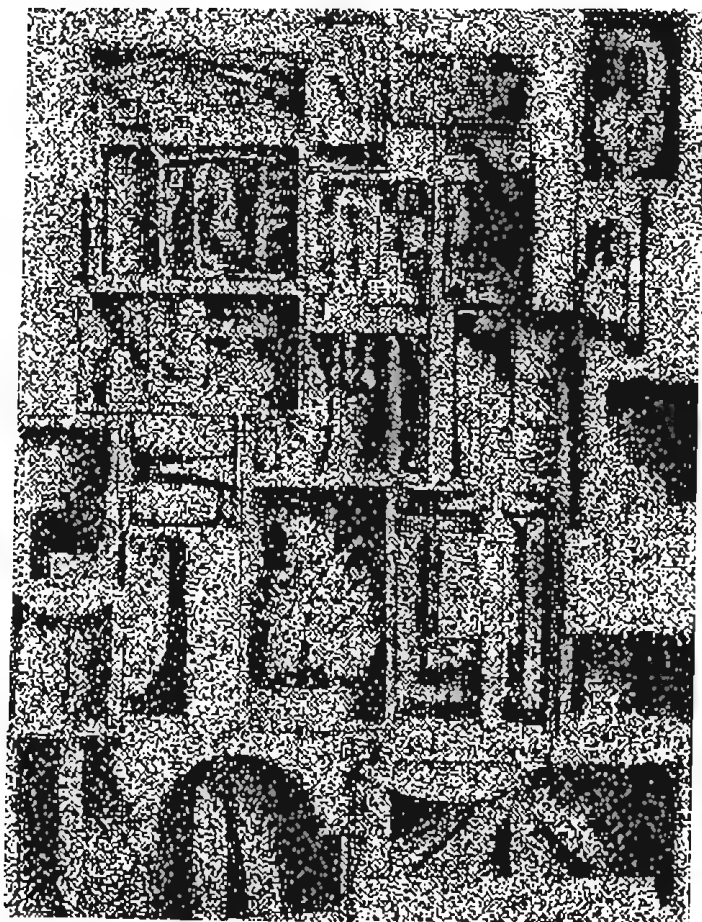
شکل (۲) ماندر برتنلی (۱۴۴۵ - ۱۵۹۰) جو دیت - متعل افیزی - المورنسا .



شكل (٤٣) تمثال أَسَد من الجرانيت لفرنقلبي صبت برعاية نوت عبيد آمون ، لحيد ابنو نفيس الثالث
 في سوان ، بالسودان حوالي ١٣٥٠ قبل الميلاد ، المتحف البريطاني ، لندن . هذا التمثال مثل
 التي واقع نغرسمة الطبيعة ، فمن الحائز ضباطه بالطبيعة ، ويستضج أن هناك فروق جوهرية
 بينه وبينها ، فالجسم حليص بمضلات بسيرة ، ولغة قوة ، وجنسة كلها
 عظيمة وكبرياء : فالتمثال محمل بعبان ادر كها الفنان من خلال تأمله
 لتلبيد من الأسد ، فهو هنا رمز للتحلن ، والقوة ، والتحدى ،
 والمطردة لا تلتصق مت رشح له يحدو أقرب إلى التجرهد منه
 إلى العمورة البعيرة .



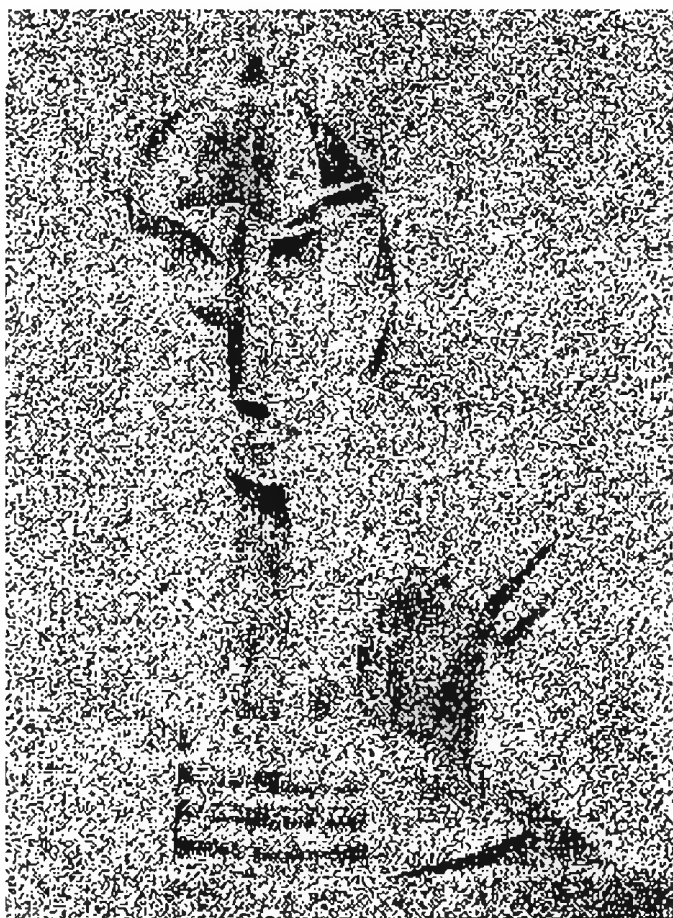
شكل (٤٤) سكر بارز الجيزة مصابة ... لفصيل من معاركة قصيد التي كانت يقوم بها ملك آشور.
 ريدمي آشور بالتيال (٦٦٨ - ٦٣٠ ق. م) ، المتحف البريطاني ، لندن .



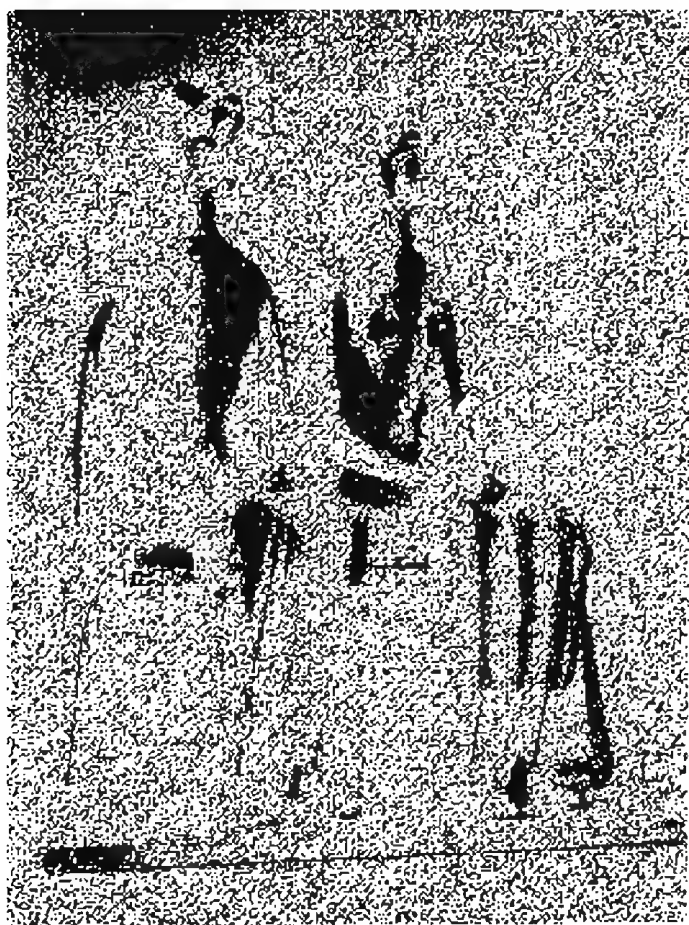
شكل (٤٥) لويس نيفسن - الحائط الأسود ١٩٥٩، ملأه أسود حتى الخشب (١١٢) × ٨٥
 × ٢٥ ١/٢ بوصة ، متحف البيت بلندن ، لاحظ تقسيمات الخلفية التي تمثل مستطيلات مكررة
 وعمرودية ، ويحتوي كل منها أشكالاً معقولة ، ويبدو لشكل الكلي النهائي شخصية مميزة ، لا يخلو من
 الحركة والتدرجات اللونية ، أن هذه القطعة صوّرت للتمتع بتجديس بالمنهموم الحاضر ، ليست قطعاً
 يمكن تصويره ، ركز في محل بقائه ، أو صيدلية ، أو لأكهة ؟



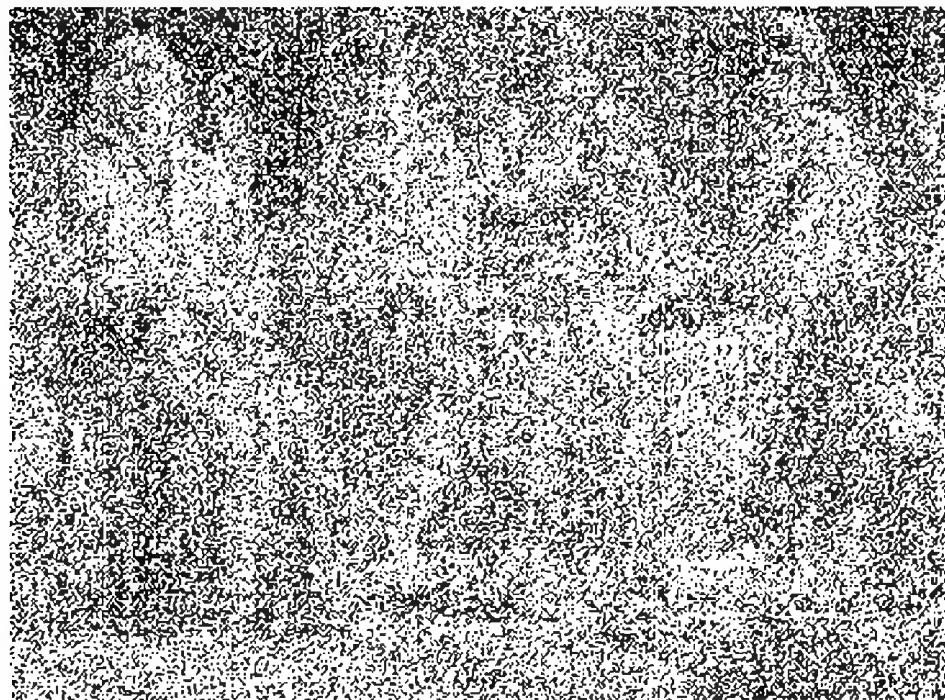
شكل (٤٦) من وجوه الفجر - معبر المعبر الروماني متحف والتز للكن - يالنيجور .



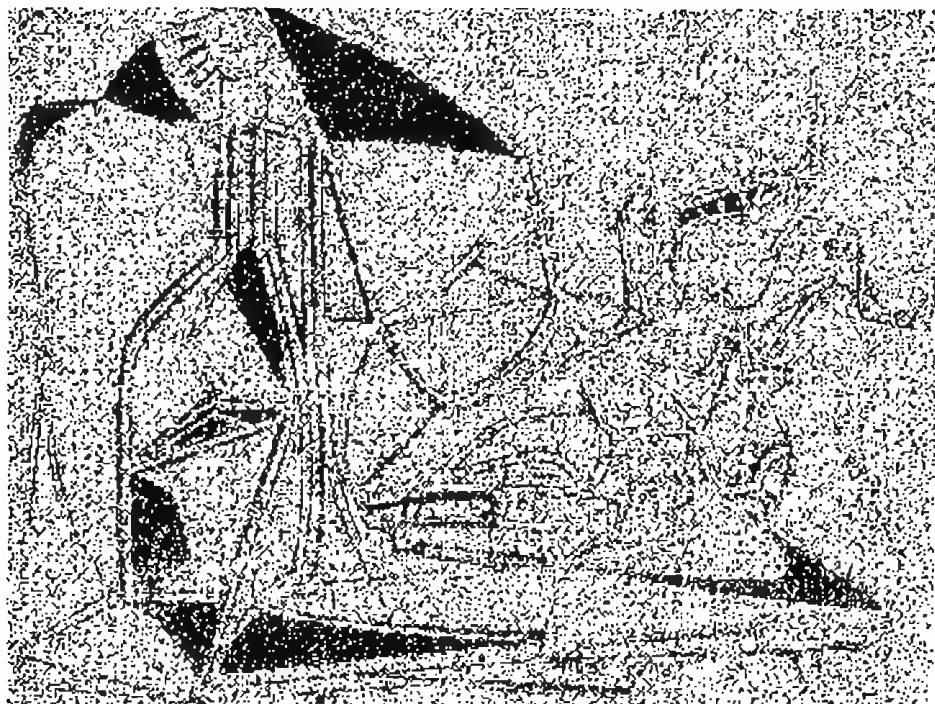
شکل (۴۷) تصویر جاپو (۱۸۶۰ - ۱۹۱۷) و کس رقم ۲ (۱۹۱۶) متحف الیت - لندن .



شكل (٤٨) هضري مسطور
 (١٨٩٨ - ١٩٨٦) دفلك
 والمعلقة ١٩٥٢/١٩٥٣ بردينز
 ارتفاع ٨٤.٥ بوصة متحف
 البيت - لندن.



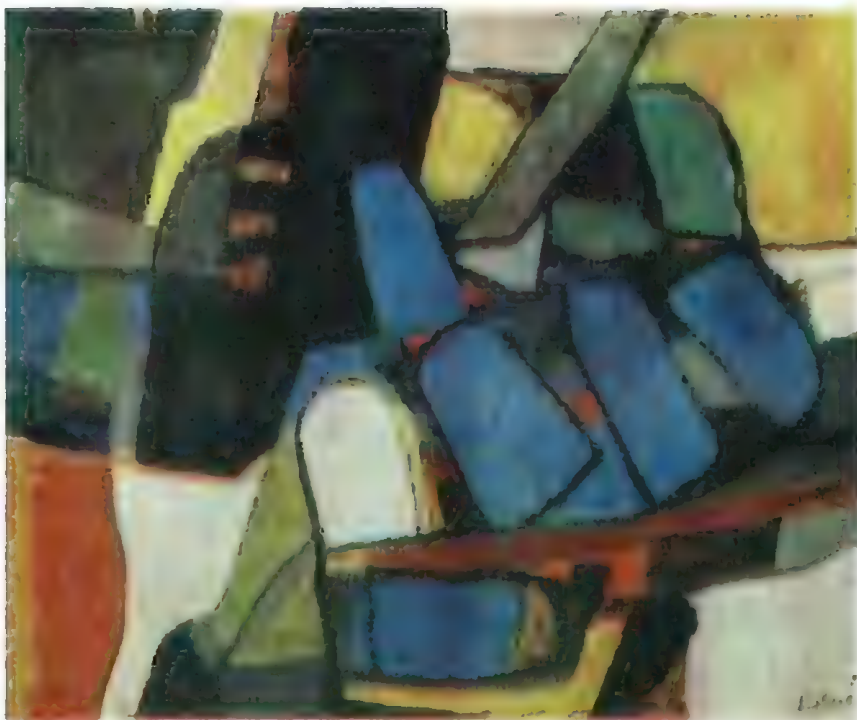
شكل (٤٦) استوائ ل . نين القرن ١٧ - عائلة الفلاسين لور. مدخل .



شكل (٥١) نابلو بيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٣) : مجسمية ممزوجة
وشعة ١٩٥٢ متحف اللوت - لندن.



شككن (٥١) بول كسلى
 (١٨٧٩ - ١٩٤٠) -
 والمتهدي الاحمر (مجموعة
 عامة) . لاحظ نوعك الخط
 التي جاءت قائمة فوق أرضية
 متنوعة الألوان ، وشائعة في
 تكامل مع أشكال الخطوط
 ومعها الزينة .



شكل (٥٢) موريس ماتيس - «نكرين» (١٩٥٦) - مجموعة تامة . ويظهر فيها تنظيم المساحات
 بأسلوب تجريدي ، وهي في عدة اتجاهات وتكمل بعضها البعض وتخلق وحدة الصورة .



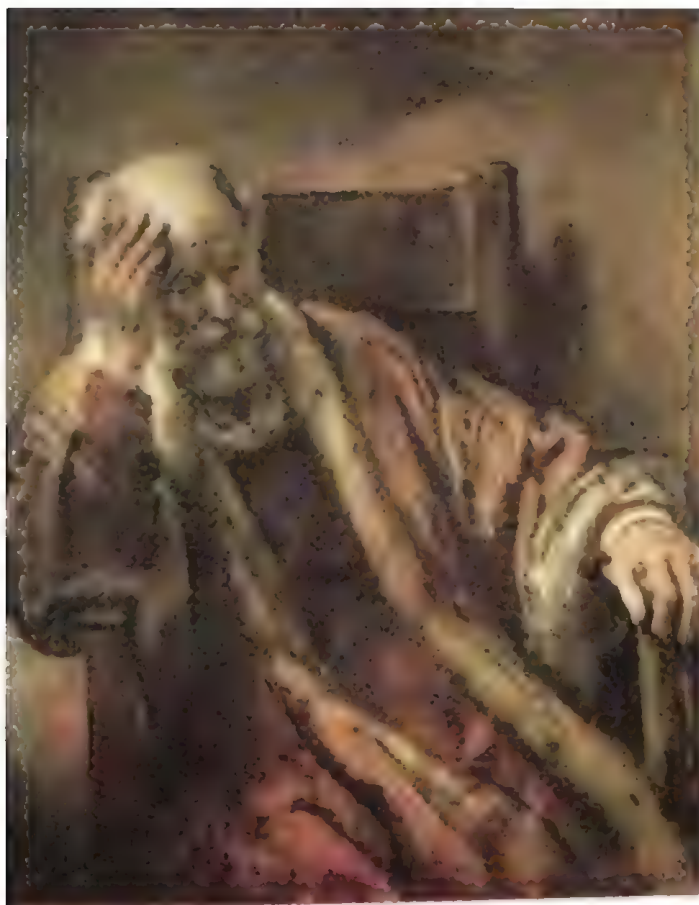
شکل (۵۳) پابلو پیکاسو - وسیع صحنه مع گیتار ، متحف زوریخ .



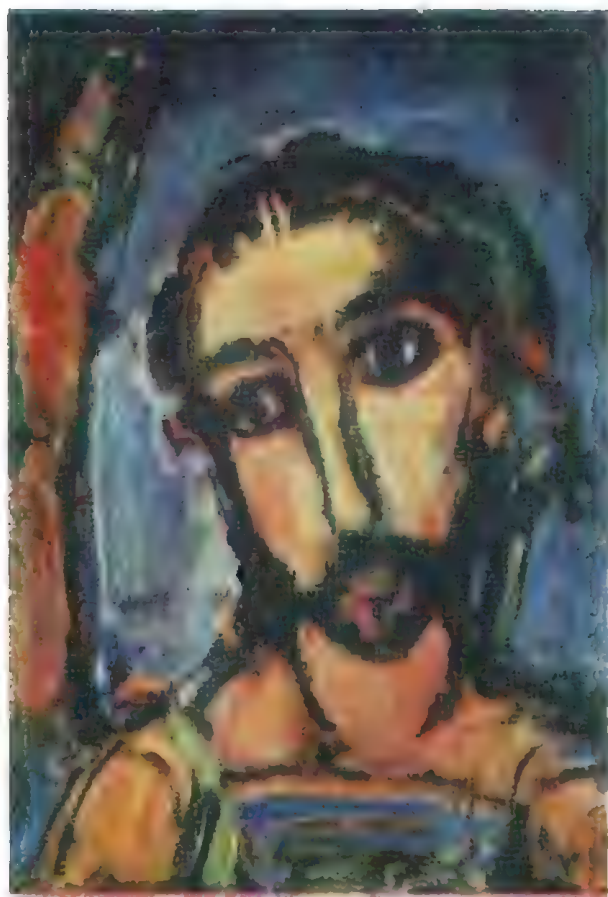
شكل (٥٤) بيت موندريان (١٨٧٢ - ١٩٤٤) - صراع التطرف: الأحمر والأصفر (١٩٣٧)
 - متحف الفن في هيلدلفيا - لاحظ اهتمام الفنان بالتقسيمات الرأسية والأفقية ، بشكل واضح. وقد
 أحادى تنوعاً وفخراً على التقسيمات الاسلامية الواردة في شكل (١٦) .



شكل (٥٥) ستيجسم -
والعربي، ١٩٤٥ (مجموعة
معرض) لاحظ للداخل شكل
مع الأرضية يتبادل كل منهما
وعقيدة الأثر .



شكل (٥٦) ومبرانت - رجل من على مقعد يلوحين ، تأمل توزيع الضوء والظلال
وتأثيرهما في بناء الصورة .



شکلی (۵۷) جورج ووش
(۱۸۷۶) آرثر انسلیج
متحف کاپیتولاند للهن
یامریکا.



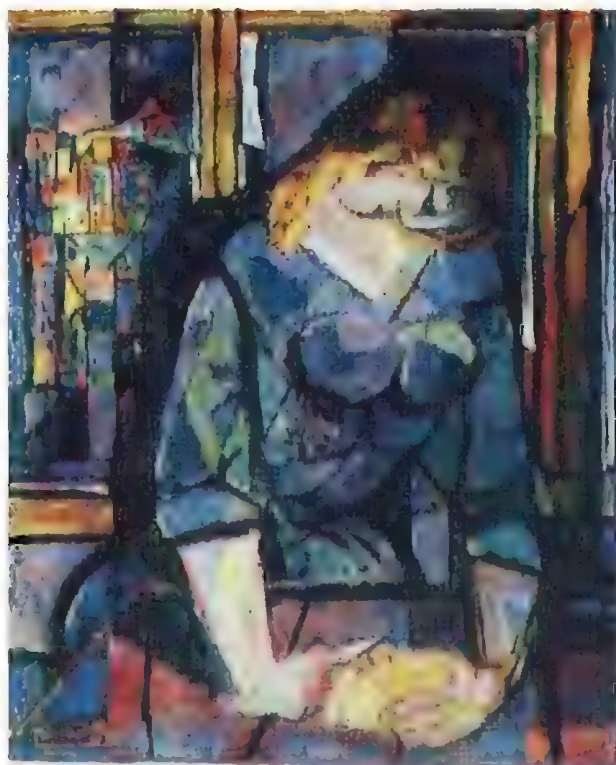
شكل (٥٨) هنري ماتيس
 «الهندسارية» ذات «فيلوز»
 الخضراء لاحظ العنق
 البسيطة التي يهبط في طياتها
 شيئا من ملامح الفتي القوامي
 والهاماني ولكن بأسلوب حديث.



شكل (٥٩) فرناند ليجه - «ارتباك تمسكان بالزهر» (١٩٥٦)، متحف آيبيث بلنثن. لاحظ
الانحناء بالموضوع عن المظهر الطبيعي رغم انكسار التعرف على مصدره من الطبيعة .



شكل (٦٠) بول سيزان (١٨٣٩ - ١٩٠٦) - «البصل والزجاجية». لاحظ محاولة لإيجاد الشكل في البصل وفكره الاتقاضي حول الزجاجية.



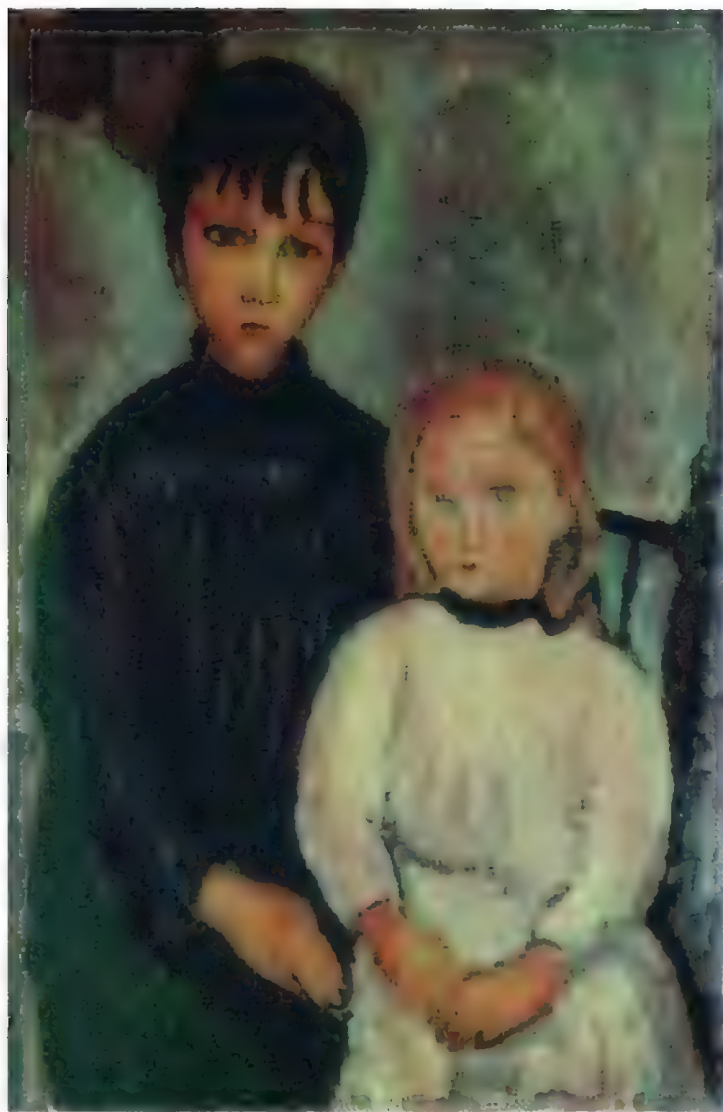
شكلي (٦٦) ابراهيم رابو -
 امرأة تقطع العبر، ١٨٩٥ -
 متحف التروبيت - نيويورك
 - لاحظ توزيع مراكز الاهتمام
 في العين وكثافة الخبر - وفي
 الوجه - وفي الأعضاء
 المتحركة في الحار النافذة وفي
 البيوت التي تكون من خلالها -



شکل (۶۲) جیمز دی پونو - عقده یقین (۱۹۰۱) ، متحف الفن الحديث استکهولم .



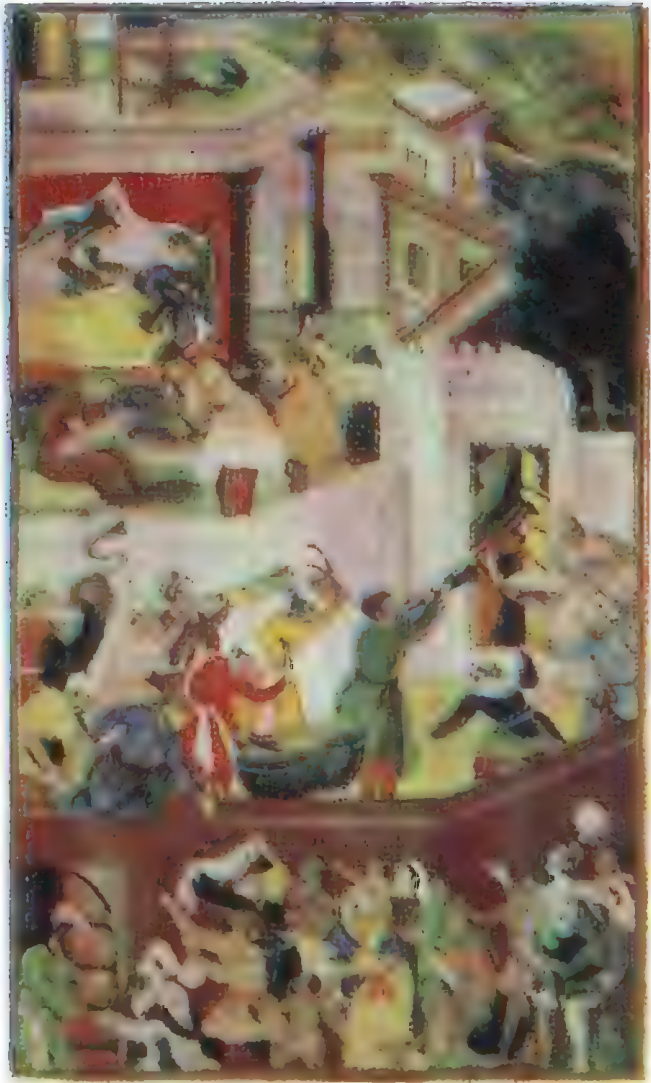
مذکر (۶۳) پل کلی - مینا و غی ، (۱۹۲۸) متعل کتیت یازل .



شکل (۶۴) امودر مریخیانی (۱۸۸۴ ~ ۱۹۲۰) 'الأخفان' .



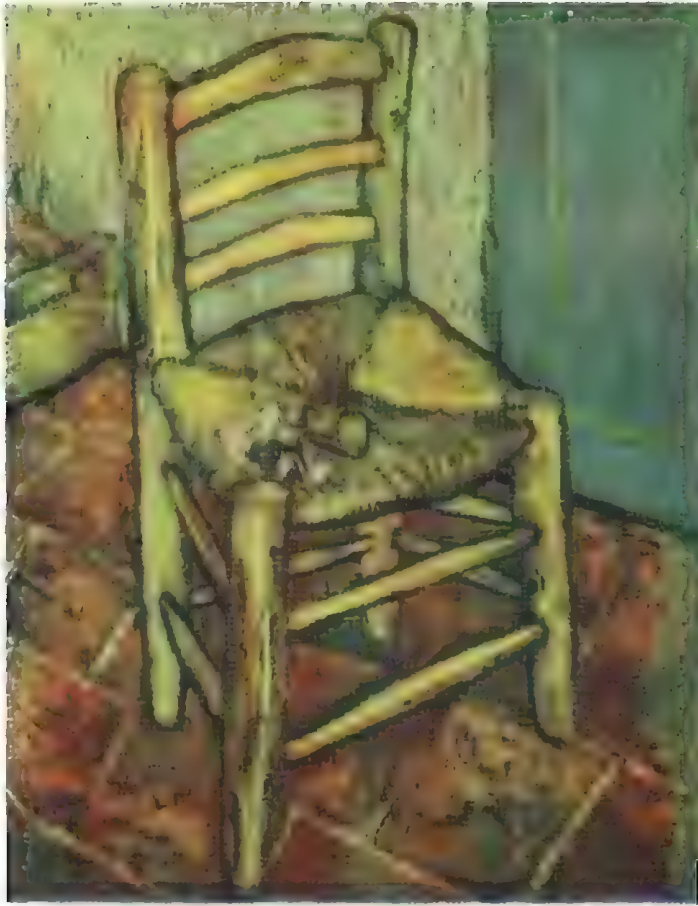
شكله (٢٥) مارك شجال - (توزيع برج بابل) - هذه اللوحة تمثل تعدد الرؤى ، المنظر الأسمى له أرضه التي تتوحد عن أرضه. لأشجار الجانبية لكنها موحدة بطريقة تخدم فرضها وتعالها ولا تظهر تناقض فالمستويات الثلاث بين لعمامة الصورة (الأرضية المتوسطة التي يخرج منها برج بابل والخلق التي بها الأشجار والمسحب صوبت كلها في وحدة رغم تنوع التدخل لكل منها .



شكل (٦٦) - اوجستان
 بتسمية مؤيد الأمير سالم في
 عام ١٩٩٠ م. معجزة، طبعها
 وإيرت - لندن - لا حقه تعدد
 الصور في صورة واحدة. وهذا
 مثال تعدد الرؤى .



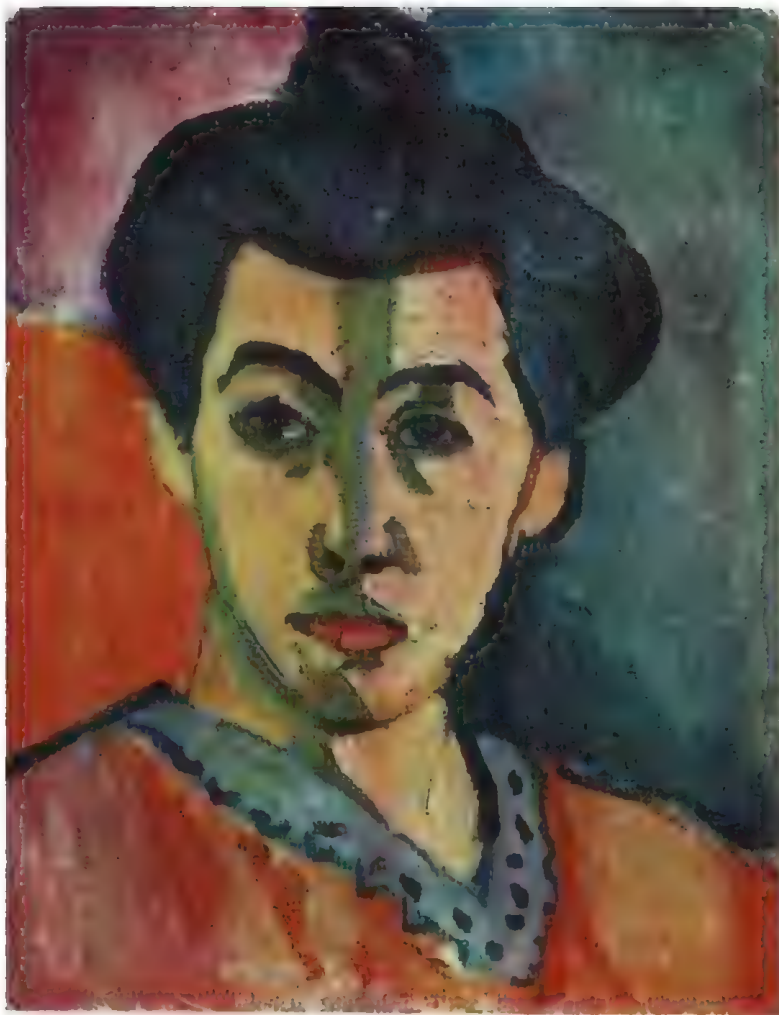
شكل (٦٧) - جيمس جيه
 ديكسون (١٨٨٨ - ١٩٧٨)
 المينيسوتا العظيم
 (١٩١٧) - متحف الفن
 الحديث بنيويورك ، ناسل
 لعمال في تكوين هذا الشعب
 وروحه في هذا الفراغ
 اللانهائي .



شكل (٦٨) فان جوع المقعد الأصفر لاحظ الأيقونات في وصلات بحشب المقعد ، في الظاهر ،
 ومابين الأرجل ، وذلك في اتجاهاتها القائمة على اتجاهات خطوط بلاط الترفة ، ثم تردد هذا في
 الرؤيات الباذية في أرجل المقعد وخلفيته ، رالياب لهجتي ، وسويض الخضف .



شكل (٦٥) كارل ايل «استقالة الحرية» ١٩٢١ - ٢ صورة مجريانية رمزية لوجه كعب بوسيد الصنفل
 المولود الذي يصرخ لأجل ردة احتجاجا عند صلابة بلعالم الجديد - قلها الضائقة التي يولد فيها ،
 ويخمد من حركته .



شكل (٧٠) هنري ماتيس (١٨٦٩ - ١٩٥٤) صورة السيدة م .



شكل (٧١) مارك شجال (١٨٨٧ - ١٩٨٥) في اللقطة .



شکل (۷۲) جاست لان جرج (۱۸۵۳ - ۱۸۹۰) ، صوره الفنان بلمرشته .



شكل (٧٢) مشكاة من القرن الخامس عشر - ارتفاع ١٢ بوصة ، ومي شة مسجد ددلي من إسحق
وتضاء يشمة ، نظر كيف كغلا لفتان المسم من الفطال العربي أدة الزخرفة لمزيج ، وكيلة بها
تناسب مع ملء الفراغ بشكل متماسك .



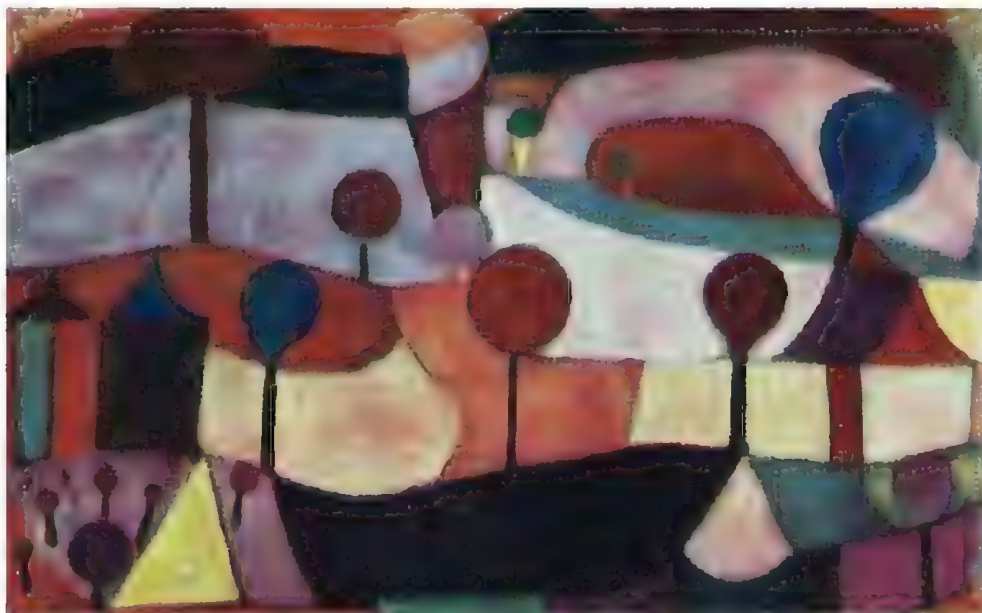
شکل (۷۴) پابلو پیکاسو (۱۸۸۱ - ۱۹۷۳) زنان و سرخده ۱۹۶۳ .



شکل (۷۵) فریادِ بچہ (۱۸۸۱ - ۱۹۵۰) زہور صبراء فی آئینہٴ رقص .



شكل (٧٦) رافاييل سلازكو (١٤٨٣ - ١٥٢٠) فخرس بول بعل في الينا - متحف البكتوريا والهرت



شكل (٧٧) بول كلي (١٨٧٩ - ١٩٤٠) منظر كبير الحركة .



شكل (٧٨) واسيلي كاندينسكي. (١٨٦٩ - ١٩٤٤) لوحة للفنار .



شکل (۷۹) جاکو بویاسانو (۱۸۱۸/۱۸ - ۱۸۹۷) متحف پیرامی .



شكل (٨٠) بيتر بون رينز (١٥٧٧ - ١٦٤٠) صورة الطفل - متحف باليسا .



شکل (۸۱) نمج من القطن ، للتحف الاثريولوجي لجامعة برعش كولومبيا - فان كولر - كندا .

رقم الإنتاج ٩٤/٤٣٨٥

I. S. B. N 977-232-047-9

الناشئ



أسرار الفن التشكيلي للدكتور محمود البسيوني

عولجت تلك الأسرار في ثلاث أبواب رئيسية :
الأول : يتعرض لتشريح بناء العمل الفني : الخط ،
والمساحة ، والملمس ، واللون ، والضوء ، والحجم ، والكتلة ،
والفراغ ... إلخ . والثاني : يشرح طبيعة الموضوع ،
والمضمون ، والإثارة ، والتلقائية ، والخيال ، والتجريد ،
والإيقاع ، والأسلوب ، والتعبير ، ونقل الخبرة ... إلخ .
والثالث : يبين صلة الفن التشكيلي : بالحياة ،
والصناعة ، والتراث ، والأخلاق ، والدين ، والثروة ، والعلم ،
والأدب ، والفلسفة ، والتحليل النفسي .. على أسس
حضارية .

ويهتم المؤلف بإزالة الغموض عن تلك العلاقات
المتعددة بلغة مبسطة ، وصور إيضاحية متعددة ، تخدم
حاجة المواطن المثقف ، وطالب الفن ، ومعلم التربية
الفنية ، والناقد ، والفنان ، وغيرهم من المشتغلين
بمشكلات الفن وفهم مجاياه .

والكتاب آخر ما أنجزه المؤلف قبل وفاته بعد
إضافة أحدث العناصر في هذا المرجع ، ويضيف به
جديدا للمكتبة العربية . بجانب مؤلفاته السابقة التي
حاز بعضها جائزة الدولة التشجيعية .

الناشر

عالم الكتب بالقاهرة

٣٨ شارع عبد الخالق ثروت

القاهرة - ت : ٣٩٢٦٤٠١